

国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

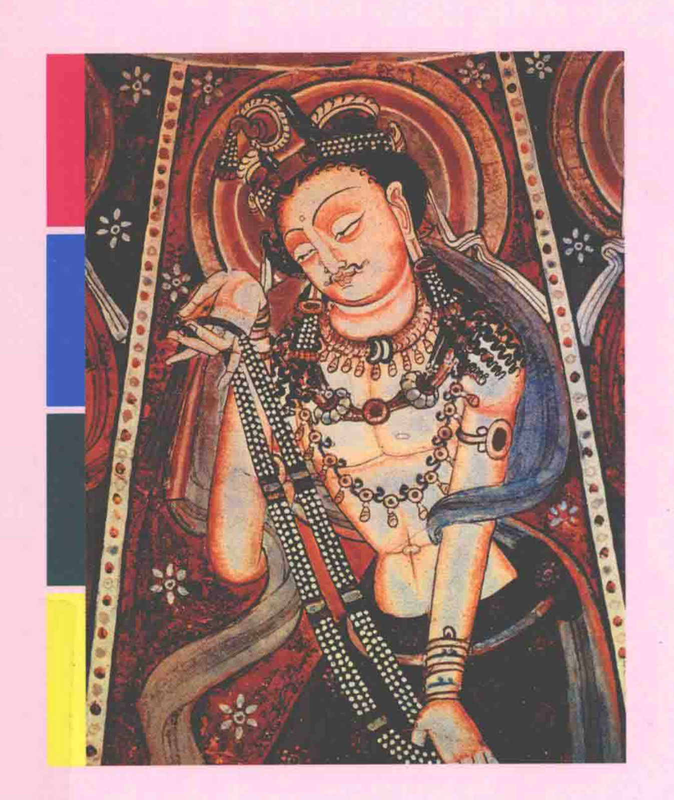
新疆艺术研究

XINJIANGYISHUYANJIU

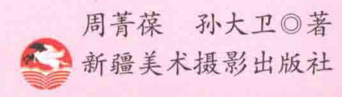
壁画艺术卷

（第一辑）

新疆壁画中的乐舞艺术



周菁葆　孙大卫◎著



新疆美术摄影出版社



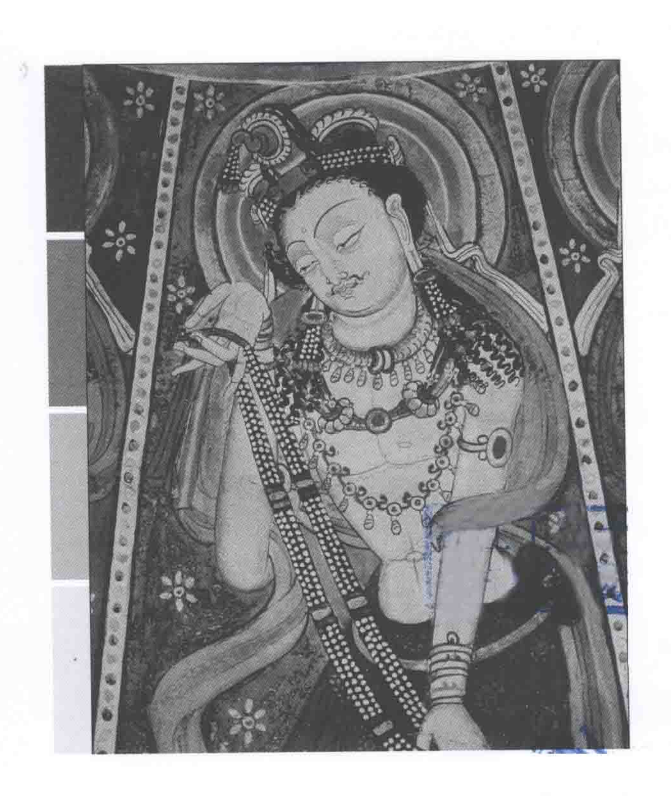


壁画艺术卷

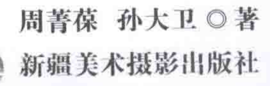
XINJIANGYISHUYANJIU

（第一辑）

新疆壁画中的乐舞艺术



周菁葆　孙大卫◎著



新疆美术摄影出版社

图书在版编目（CIP）数据

新疆壁画中的乐舞艺术 / 周菁葆, 孙大卫著. -- 乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社, 2013.11

（新疆艺术研究 . 第1辑 . 壁画艺术卷）

ISBN 978-7-5469-4623-8

Ⅰ. ①新… Ⅱ. ①周… ②孙… Ⅲ. ①壁画—乐舞—美术考古—新疆 Ⅳ. ①K879.414②J709.2

中国版本图书馆CIP数据核字（2013）第259406号

编 委 会 主 任：于文胜　库里达·胡万
编委会副主任：王英强　孙　敏
编 辑 部 主 任：王　族　吴晓霞　王
责 任 编 辑：孙　敏
书 籍 设 计：文　昊　党　红
版 式 设 计：新疆

新疆艺术研究（第一辑）· 壁画艺术卷

本册书名	新疆壁画中的乐舞艺术
作　　者	周菁葆　孙大卫
出版发行	新疆美术摄影出版社 （乌鲁木齐市经济技术开发区科技园路5号）
总 经 销	新华书店
印　　刷	北京新华印刷有限公司
开　　本	787毫米×1092毫米1/16
印　　张	10
字　　数	20千字　95图
版　　次	2013年12月第1版
印　　次	2013年12月第1次印刷
印　　数	1-1000
书　　号	ISBN 978-7-5469-4623-8
定　　价	88.00元

前　言

中国新疆石窟不仅有独特的题材和丰富的内容，而且其艺术水准也非常高。然而，国内外许多人对此并不十分了解，甚至学术界在论述中国“四大石窟”时也没有提及新疆石窟。佛教从印度先传入西域，再传入中原，如果不了解新疆石窟艺术，对于中国佛教文化的了解也不完整。

新疆石窟是伴随着佛教的传入而产生的。于阗传入佛教大概在公元前二世纪以后，西域信奉佛教的年代可以定为公元前二世纪至公元前一世纪之间，到公元前一世纪末大月氏已向中原传入佛教了。印度佛教从公元前三世纪阿育王开始向全国扩张，经历一个世纪后，东逾葱岭传入西域。新疆石窟的开凿始于公元二世纪末，比敦煌石窟的开凿要早。无论在石窟建筑、塑像和壁画上，在建筑、塑像与壁画的有机组合上，新疆石窟都显示出特有的时代风貌和地域特点。

新疆石窟规模恢弘，现存石窟遗址共有14处，660多个洞窟，主要分布在南疆的库车、拜城县境内和东疆的吐鲁番一带。

新疆石窟艺术自公元四世纪以后进入繁荣期，一直到公元十四世纪，由于伊斯兰教取代了佛教而开始衰退。这些灿若星辰的古代石窟群落，可以划分为龟兹石窟群和高昌石窟群。

在以往关于新疆石窟的研究著作中，论述基本上是遵循佛教内容而展开的。如：佛本生故事、佛传故事、因缘故事等。“本生”是巴利文Jataka的意译，音译为“陀伽”，意思是释迦牟尼如来佛前生的故事。古代印度相信轮回转生，一个动物，既然降生，必有所为，或善或恶，不出两途。有因必有果，这就决定了它们转生的好坏，如此轮回，永无止息。释迦牟尼在成佛以前只是一个菩萨，必须经过无

数次的转生才能成佛，因此就产生了所谓的佛本生故事。佛教常以事物间相互的关系来说明它们产生和变化的现象，其中事物产生或毁灭的主要条件叫做因，辅助条件叫做缘，合称因缘，因此就有了因缘故事。佛传故事又叫做佛本行故事，是释迦牟尼一生中各阶段形象的表述，一般讲他诞生以后王太子的生活，放弃太子身份而出家修道，成为所谓等正觉佛后的教化事迹，直至去世前后的生平事迹。

本书突破了以往研究新疆壁画的分类方法，从社会与艺术的角度，将壁画类别分为供养人像、乐舞艺术、动物形象、人体艺术、服饰艺术、民俗文化和装饰图案等七大类，每类自成一卷，分别加以介绍。读者可在欣赏新疆石窟壁画艺术的同时了解佛教文化，而不会让繁复的佛教经典影响读者对壁画艺术的欣赏。宗教本是利用艺术来为其服务的，但结果却出乎意料，人们为壁画作者精湛的技艺所折服，对佛教内容的关注倒在其次了。

新疆石窟壁画真实地再现了当时的社会历史面貌，为人们了解古代西域人民的生活提供了第一手资料。新疆壁画艺术的博大精深，令观者流连忘返。

目　录

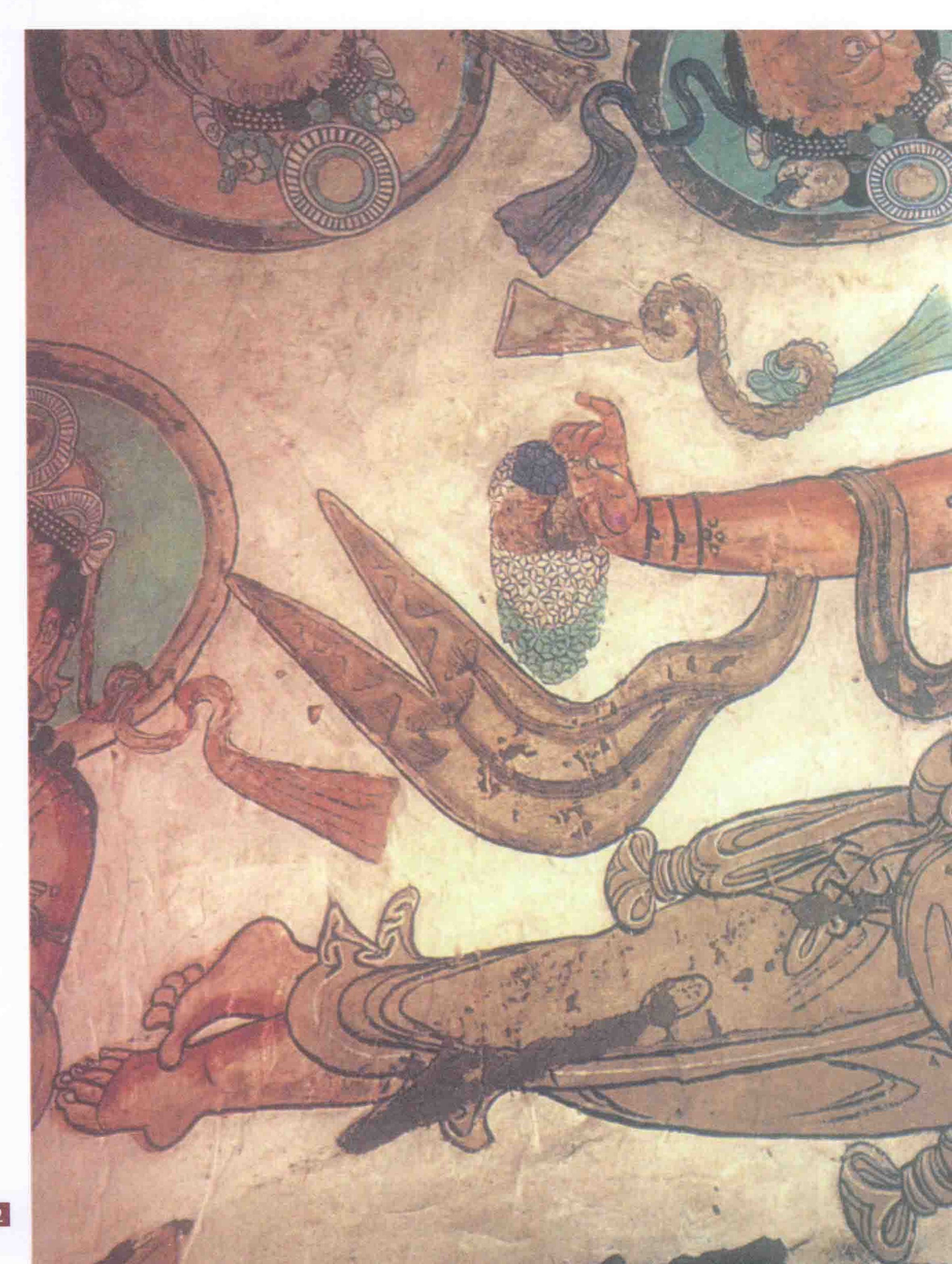


概　述

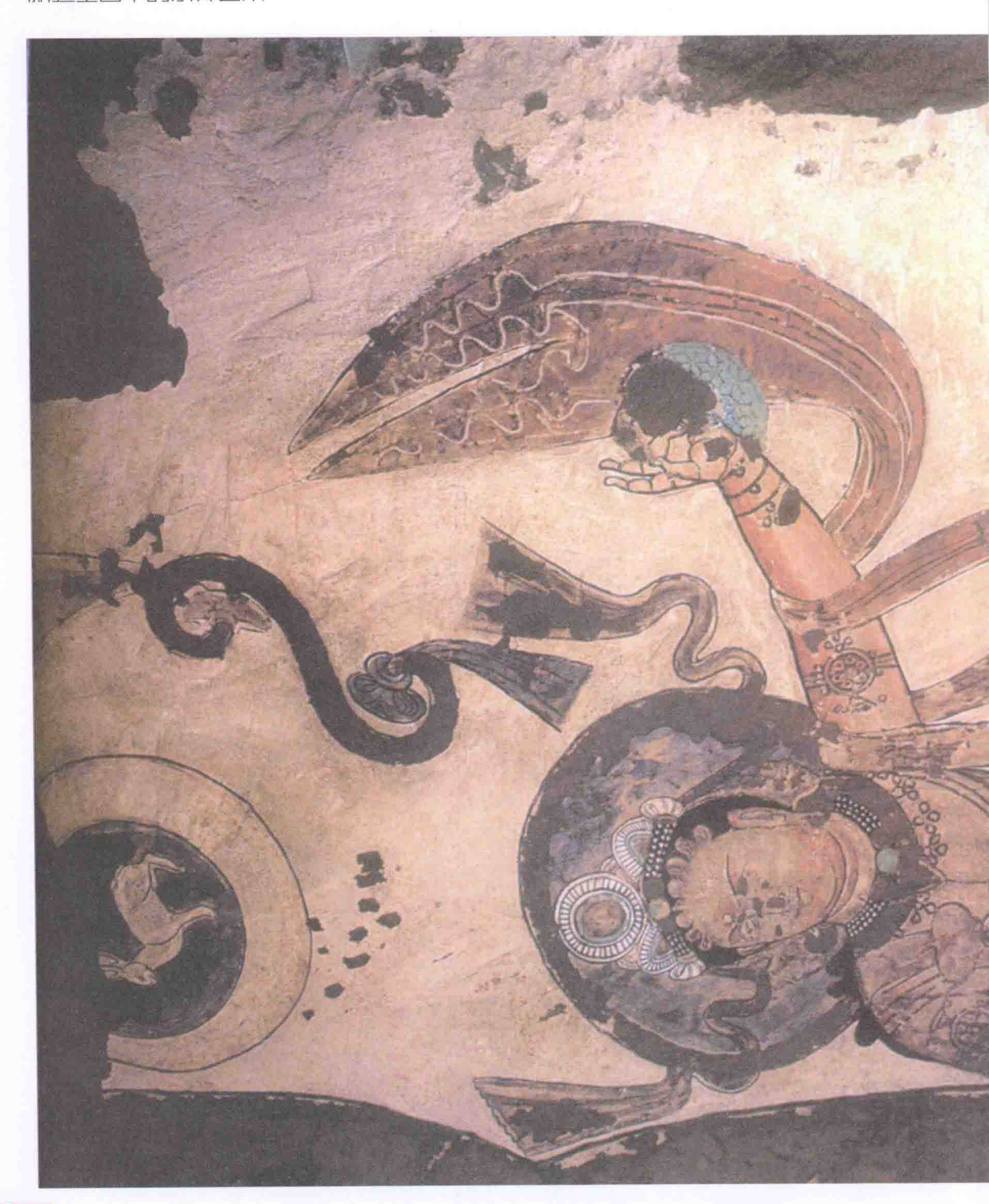
新疆壁画中有许多关于乐舞艺术的描绘，无论是在龟兹石窟群还是高昌石窟群中都有大量的乐舞壁画。其原因是佛教善于借用音乐舞蹈这种美的形式宣传教义，吸引僧众信徒。《大智度论》中说：“菩萨欲净土，故求好音声，欲使国土中众生闻好音声，其心柔软，心柔软故受化易，是故以音声因缘供养佛。”乐舞在佛教中的使用是多功能的，既要使众生“心柔软”“受化易”，又要用乐舞作为向佛的供物。克孜尔第38窟中的《天宫伎乐图》除有众多演奏乐器的伎乐外，还有托花盘、舞瓔珞、献宝镜的天人，这些都表示了对佛的供养。

《天宫伎乐图》之所以绘在《佛说法图》的上面，其奥秘在于暗示了天宫的位置。天宫伎乐的欢娱场面，是对佛说法度化众生的歌颂和礼赞。《说法图》中的伎乐形象也很多，这些伎乐与“天宫伎乐”共同营造出浓烈的天国气氛，仙音缭绕，轻歌曼舞，使僧尼信徒在此石窟寺中绕行礼拜时，产生雅乐飘逸、舞影绰约的幻觉，沉浸在艺术的陶醉之中，仿佛进入天国。从而引导信徒修行佛道，以达到未来理想的彼岸。

据鸠摩罗什《大庄严论经》载：“天人音乐等，一切皆作唱”。“虚空诸天女，散花满地







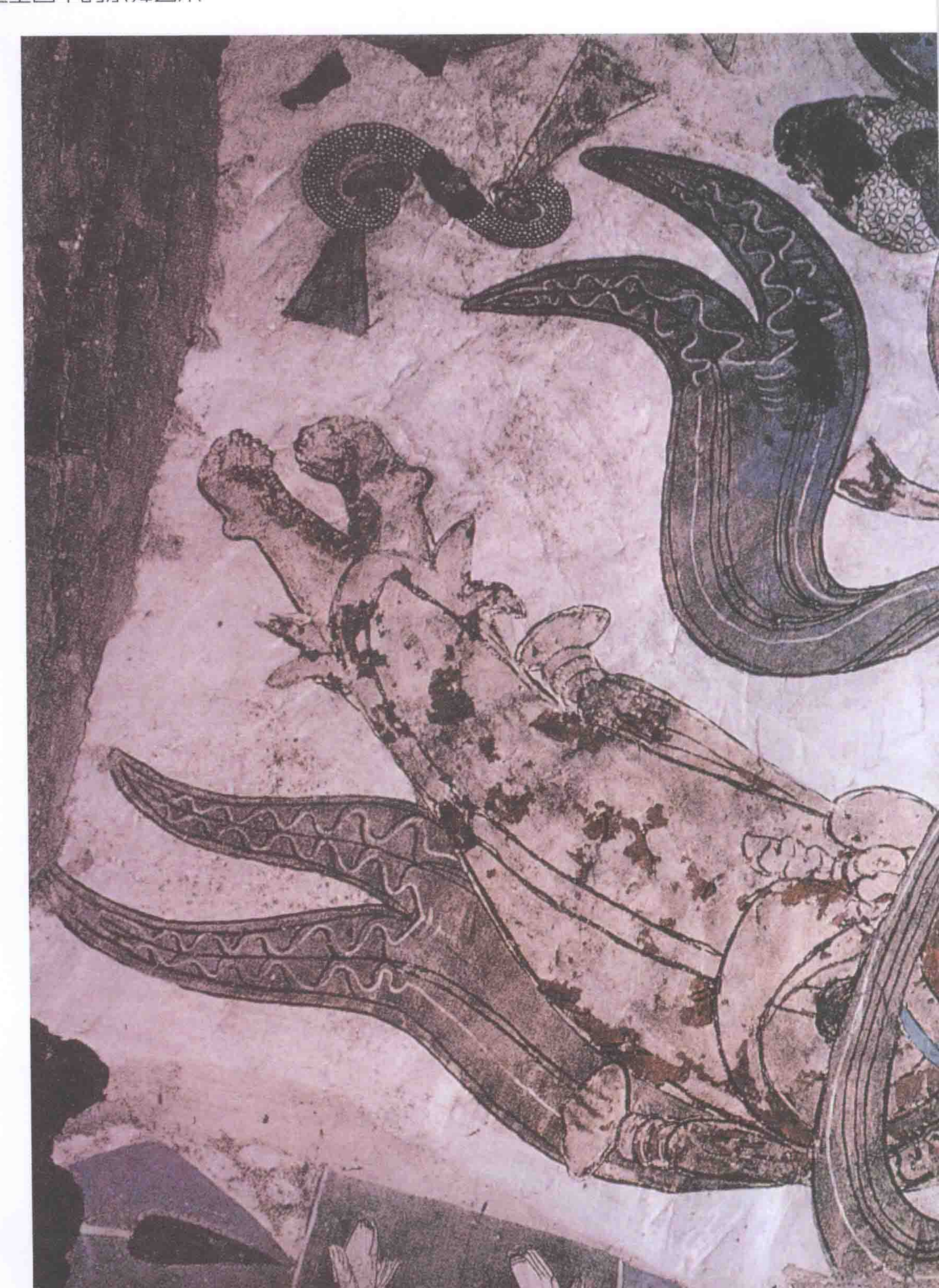


飞天
（第2~3页图）

克孜尔新1窟。人物线条较硬，但有飘逸感。

飞天

克孜尔新1窟。











飞天（第6~10页图） 克孜尔第196窟。





中。”“诸胜乾闼婆，歌颂作音乐，美音轻重声”。又据法显《大般涅槃经》载：“诸天龙八部，于虚空中，雨众妙花……又散牛头旃檀等香，作天伎乐，歌唱赞叹。”从中可知“天宫伎乐”多赞唱佛礼。在《维摩诘经讲经变文》中，对“天宫伎乐”的描写就更热闹了；“于是人天皓皓，圣众喧喧，更有阿修罗等，调飒玲玲之瑟琵琶，紧那罗王，鼓驳之羯鼓。乾闼婆众，吹妙曲于云中；迦楼罗王，动箫韶于空里”。

在龟兹壁画中，乾闼婆比较自由，时而为佛献花，时而翱翔于云霄。而紧那罗则多在天宫里，有的吹笛，有的击鼓，有的弹筝，有的弹箜篌，有的挥臂跳跃，有的叉手扭腰，有的翩翩起舞，有的急促旋转。

尽管“天宫伎乐”“作天音乐、唱天妙歌”但其音乐、舞姿还是当时龟兹艺术的真实写照。如《通典》中描述龟兹乐时载：“皆初声颇复闭缓、度曲转急躁……举止轻飙，或踊或跃、乍动乍息，跷脚弹指，撼头弄目，情发于中，不能自止。……龟兹伎人弹指为歌舞之节，抃亦之意也”。这些舞姿在龟兹壁画中经常可以得见。如克孜尔第69窟中的“撼头”、第17窟中的“弄目”、第178窟中的“弹指”等都是龟兹舞蹈的动作。壁画中所描绘的乐器，也正如《隋书·音乐志》中所记载，弥补了文献中的不足。“天宫伎乐”真实反映了《大唐西域记》所说龟兹地区“管弦伎乐，特善诸国”，也印证了《新唐书》中所称龟兹“俗善歌舞”的历史画貌。



伎乐飞天

克孜尔第196窟。飞天戴头冠，身披长巾，右手托钵，左手作散花状，姿态优美。

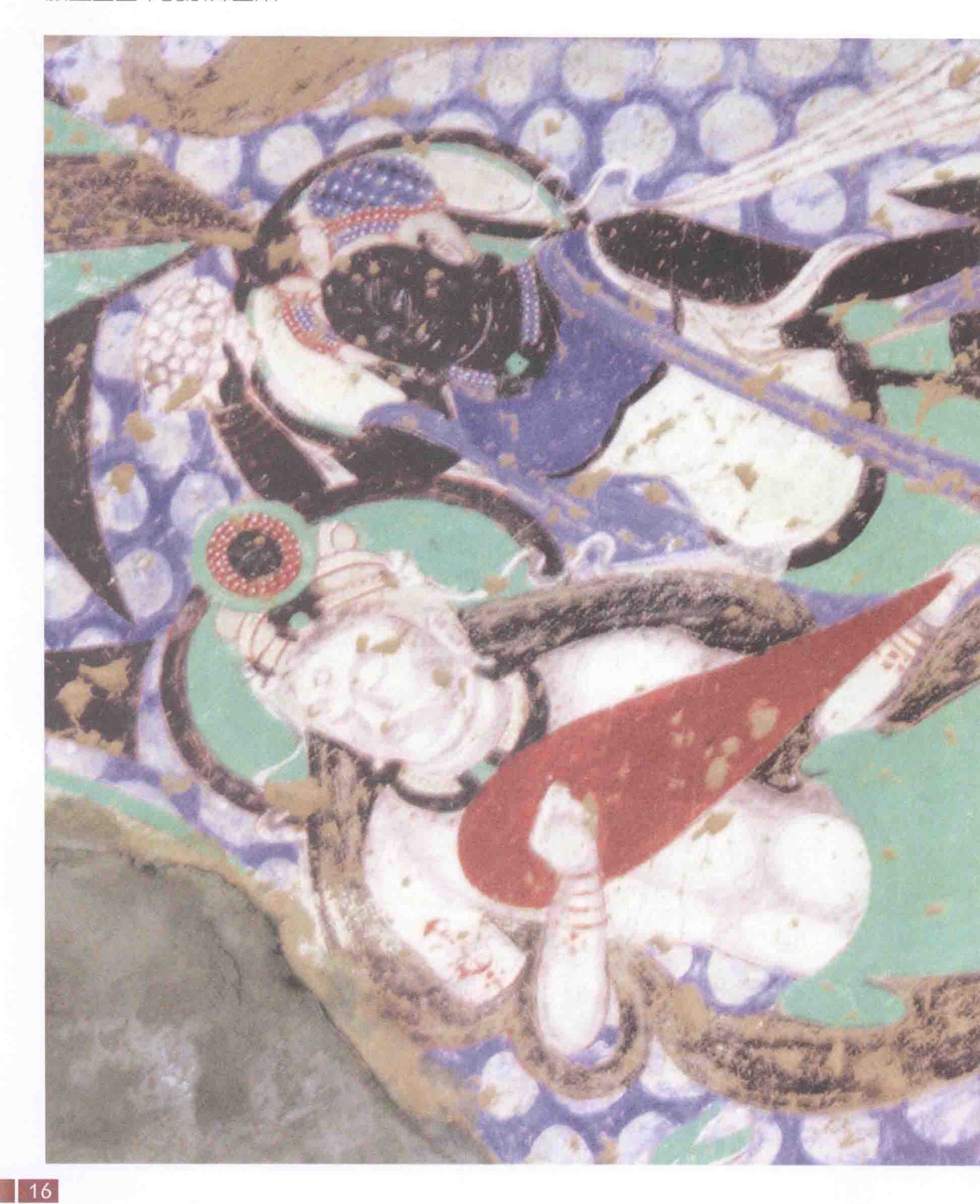




使乐飞天

克孜尔第196窟。飞天怀抱琵琶作演奏状。







伎乐飞天

克孜尔第8窟。

一、新疆石窟壁画中的历代乐器

1. 汉晋时期的乐器

由于新疆石窟开凿于东汉末年，所以对两汉时期的音乐反映较少。但两晋时期开凿的石窟所描绘的乐器中，就有弦鸣乐器、气鸣乐器、膜鸣乐器和体鸣乐器等，其种类已经很完备了。

[弦鸣乐器类]

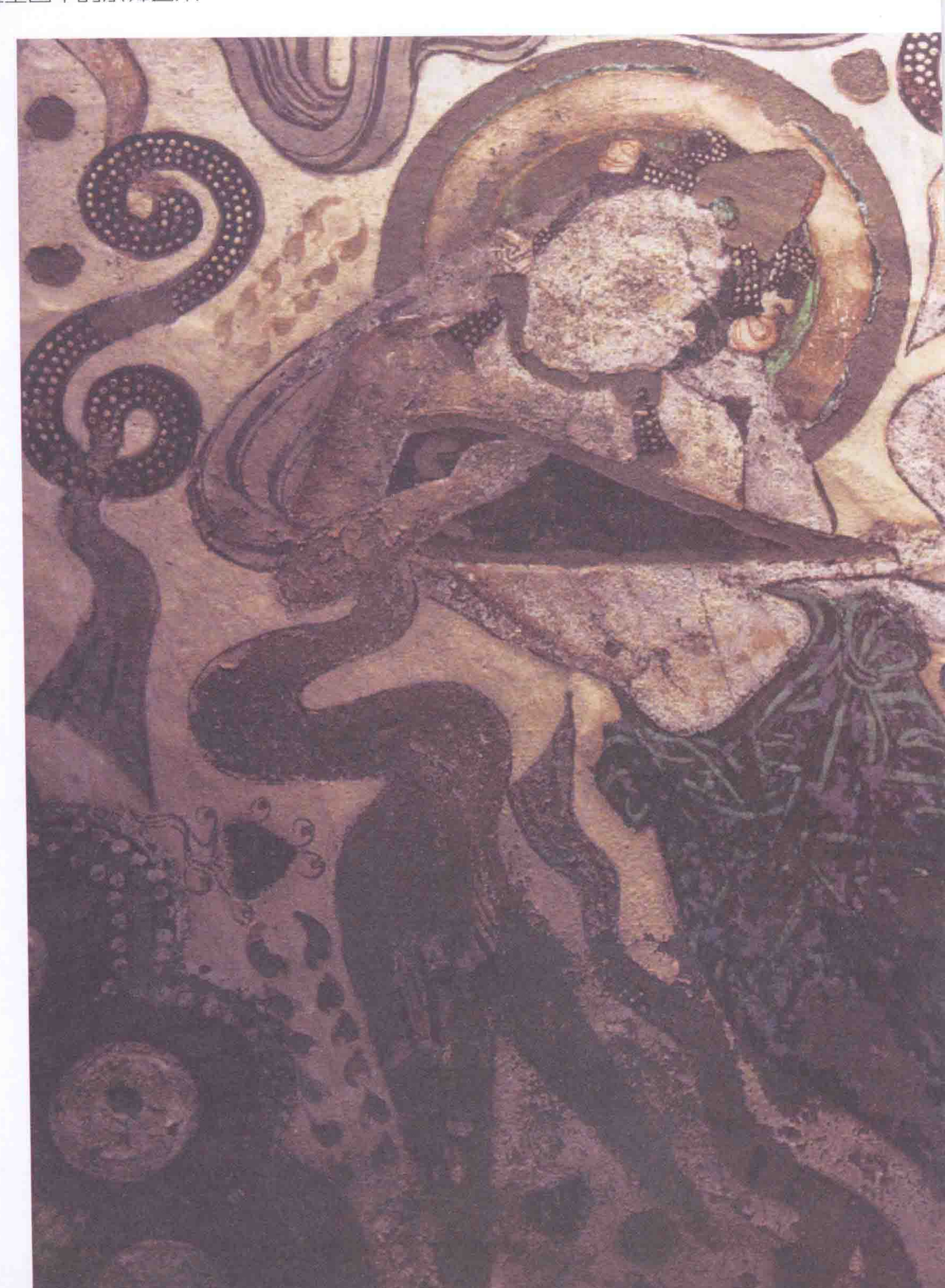
五弦琵琶。棒状形，琴体细长，直颈，上三轴，下二轴，在克孜尔第14号窟中有清晰的描绘。演奏者双目凝视，头微倾，仿佛沉浸在音乐之中，右手拨弦，左手按在第一把位上。从图上看，还没有固定的品位。在克孜尔第38号窟中也有两个弹五弦的乐人，一个与吹唢呐的乐人相呼应，似乎在为唢呐伴奏；另一个则与笛子相配合，仿佛在独奏。此外，在库木吐拉第46号窟中也有一个弹五弦的乐人，他盘腿而坐，右手弹拨，左手按弦，双目微闭，面部展现正在独奏的神态。在该窟中的琵琶没有克孜尔第14号窟中描绘得清楚。从这些壁画来看，五弦琵琶都是横卧在胸前弹奏，只用一个把位。

曲颈琵琶。因头部向后屈而名，有四根弦。它的共鸣体较五弦稍宽大，但基本上还是棒状形。这种曲颈琵琶与阿拉伯音乐中的“乌德”有所不同，与敦煌莫高窟中的宽圆共鸣体的曲颈琵琶也

伎乐天（右）

克孜尔第69窟。飞天袒上身，穿裤裙，身披长巾，怀抱琵琶，右手拨弹。图案线条比较硬直、呆板，但仍给人以美感。





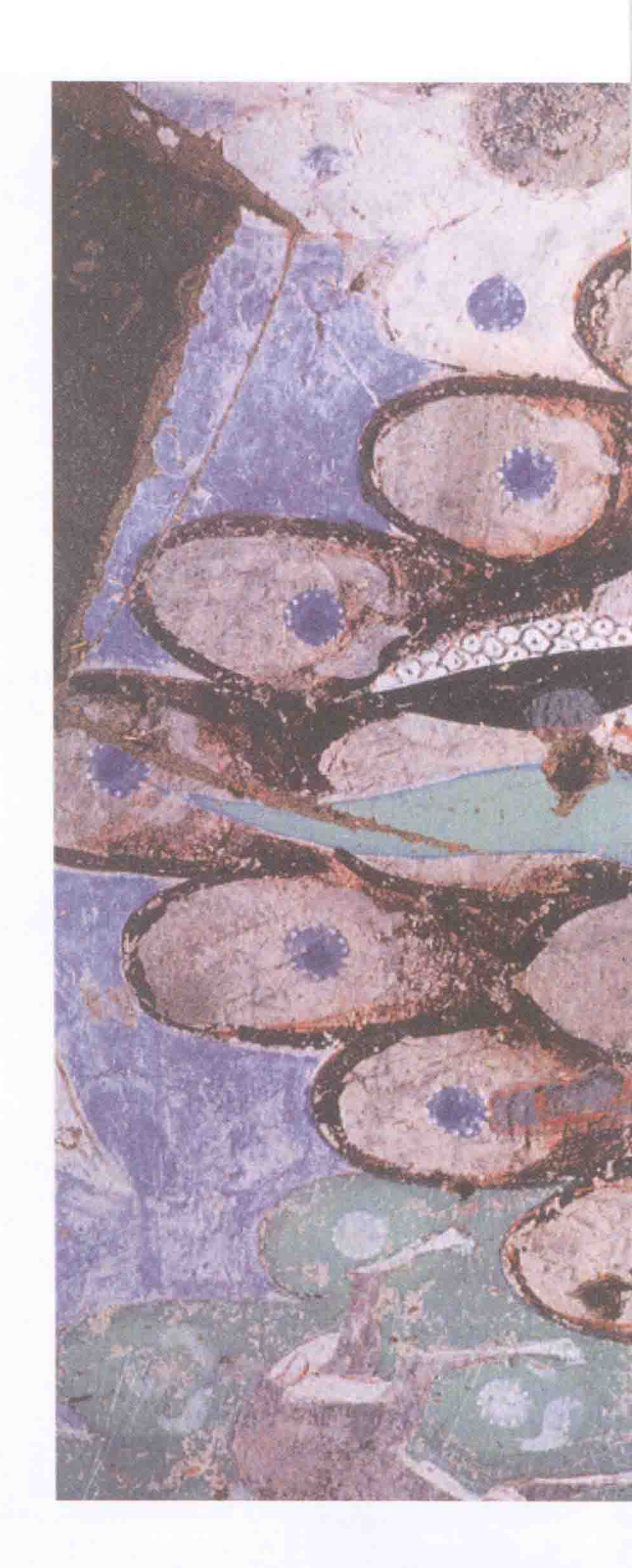


伎乐天局部

克孜尔第69窟。

不一样。曲颈琵琶在克孜尔尕哈第23号窟和第30号窟中均有描绘，乐人左手食指按弦，中指微启，右手拨弦，形象很庄穆。此外，在库木吐拉第46号窟中也有一个弹曲颈琵琶的乐人，与吹排箫的乐人互为一组。持箫者正闭目倾听曲颈琵琶的精彩独奏。

阮咸。史书中记载为直颈，但在克孜尔石窟中则有两种形制。一种是直颈，如第38号窟中有三幅图：一个与排箫成一组，一个与笛子成一组，还有一个是独奏姿态。另外一种是曲颈。在克孜尔第14号窟中也有一个曲颈四弦阮咸，图中不仅弦数很清楚，而且曲颈部分和四个轴也很明显，共鸣体为圆形。同在一个第38号窟中的4个阮咸，3个是直颈，1个是曲颈。共鸣体均为圆形，琴把很长。有人说



飞天

克孜尔第80窟。飞天的腿部呈“力”字状，腾空跃起，右手托花盘，左手散花。线条简练，具有飘逸感。







其中的曲颈阮咸是画工的笔误，那第14号窟中的阮咸也很清楚，是曲颈四弦，这说明，曲颈阮咸是客观存在的。

竖箜篌。在克孜尔尕哈第23号窟中有描绘。乐工身披彩带，上身半裸，双目下视，正用左臂夹着竖箜篌，两手拨动琴弦。壁画中的竖箜篌很典型，但遗憾的是当年艺术家没有画出竖箜篌的弦数。这种竖箜篌显得小巧玲珑。此外，在库木吐拉第63号窟中也有对竖箜篌的描绘。

凤首箜篌。在克孜尔第38号窟中有图。这是一种弓形哈卜，琴头有一个凤头装饰。

筝。在库木吐拉第63号窟中有图。这是一个“毗诃罗”窟，呈长方形，顶部很高，是佛教徒们居住的地方。在顶部绘有筝图，但弦数已不清楚。此外，在库木吐拉第68号窟中也有同样的筝图。

[气鸣乐器类]

笛。在克孜尔第38号窟中出现的是横笛，图中描绘的是一种有六个指孔、一个吹孔的笛子。该窟中有两幅笛子图，一个正在为舞人伴奏，另一个与五弦成一组。此外，在库木吐拉第63号窟中也有笛子的描绘。

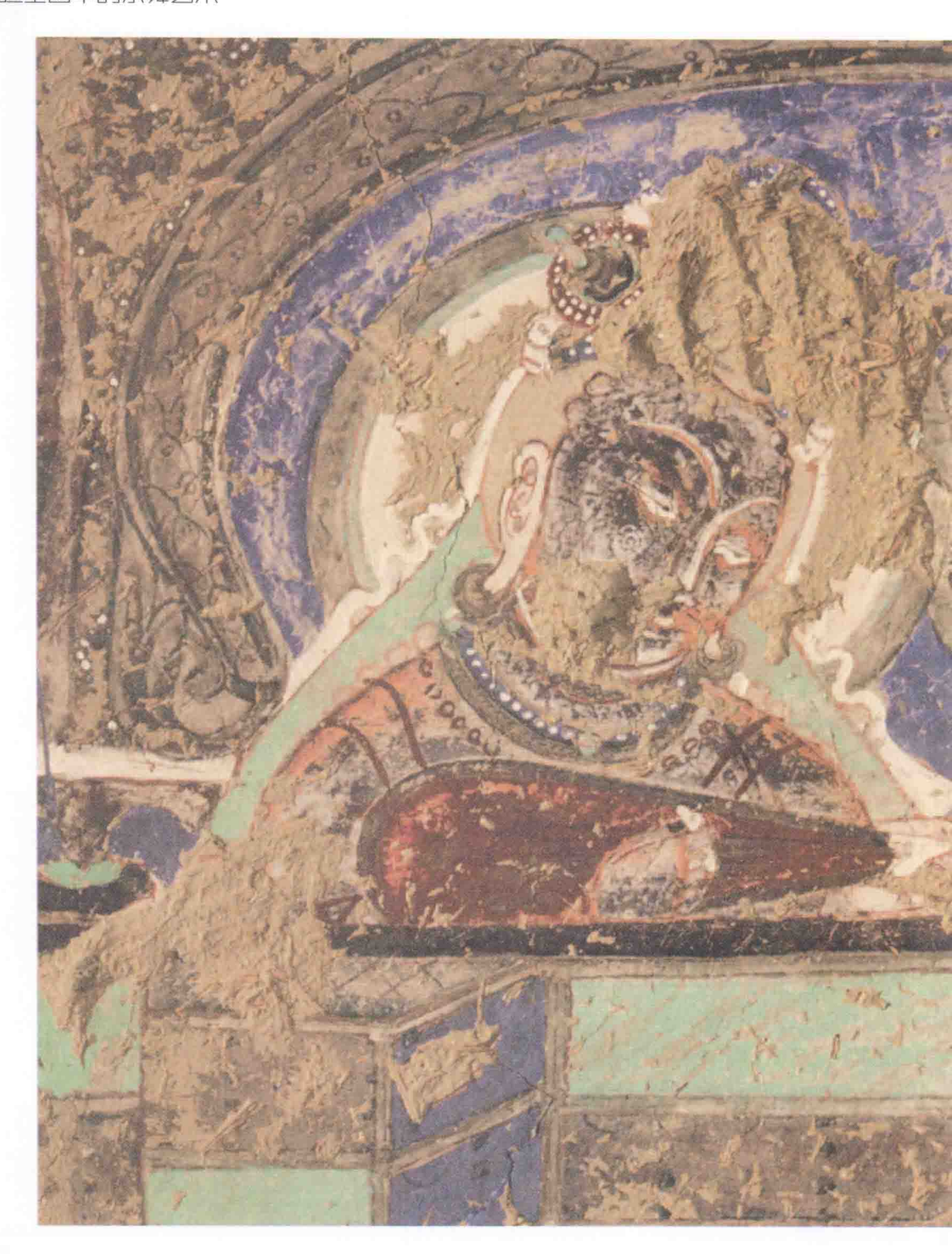
筚篥。在库木吐拉第46号窟中有描绘，乐工头系飘巾，手佩玉镯，抬指按试。乐器,是正欲独奏前的一瞬姿态。

排箫。在克孜尔第38号窟中有两幅图，一个与阮咸为一组，另一个则为舞蹈伴奏，是一个多管并列的形制。此外，库木吐拉第46号窟中也有排箫。在库木吐拉68号窟中也有一个排箫，是10个管。

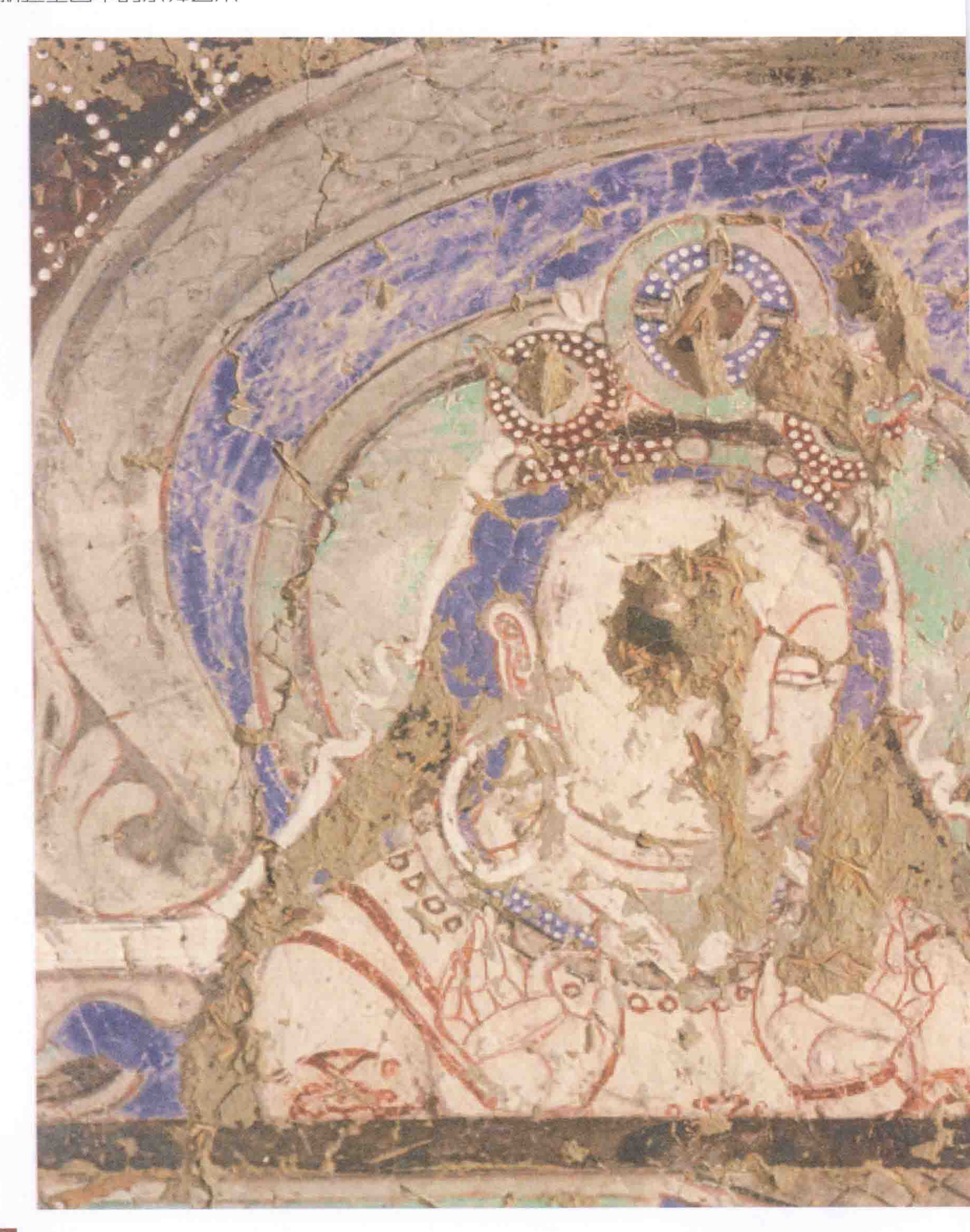
笙。在库木吐拉第63号窟和第68号窟中均有图。

乐舞图（左）

克孜尔第175窟。舞人动势感强，舞姿优美。









天宫伎乐

(第26~29页)

克孜尔第38窟。这是窟前室几组极富有装饰性的图案，图案绘有成对乐师和舞蹈者。演奏乐器有琵琶、筚篥、横笛、排箫和琴等。舞者作出各种姿态，臂和手指造型十分优美，全图节奏起伏，结构严谨，变化丰富，给人以美的感受。





天宫伎乐　克孜尔第38窟。





天宫伎乐　克孜尔第38窟。





唢呐。在克孜尔第38号窟中有图，近似现代使用的小唢呐，即“海笛”。图中一个乐工正在聚精会神地演奏，与五弦为一组。古代有关“龟兹乐”的记载中没有这个乐器，但壁画中却清楚地有唢呐演奏的姿态，这是一个很珍贵的形象资料。

[膜鸣乐器类]

羯鼓。在库木吐拉第68号窟中有图，双面蒙皮，与史书记载相合。

腰鼓。在库木吐拉第68号窟中有图。是一个细腰鼓的形状，鼓体中间细，两头宽，鼓两头蒙皮。

答腊鼓。在库木吐拉第68号窟中有描绘，这种鼓也是两头蒙皮，但鼓身比羯鼓短，类似印度的短框鼓，与日本信西古乐图中的“楷鼓”很相似。

[体鸣乐器类]

拍板。在库木吐拉第68号窟中可见。由六块板组成，上部用绳带穿连，下部开闭击奏。这种乐器在古代“龟兹乐”中不见记载，大概是汉族工匠们描绘在壁画上的。

2. 魏晋南北朝至唐宋时期的乐器

经历了汉晋的发展阶段，“龟兹乐”已进入兴盛期，乐器种类也较前一阶段有所增加，这在各种史书中都有记载。但这时期的壁画中出现的乐器却不见增多，这里可能有两个原因，一种可能是古代画工们力求不与前人重复，所以汉晋时期已出现的一些乐器就此免了；另一种可能是由于自然和人为

舞伎（左）
克孜尔第77窟。









伎乐·飞天·坐禅·树鸟局部（第36~37页）

克孜尔第118窟。

伎乐飞天

克孜尔第69窟。图中飞天头戴宝冠，裸上身，披长巾，作飞天状，线条简练，人物造型较硬直。

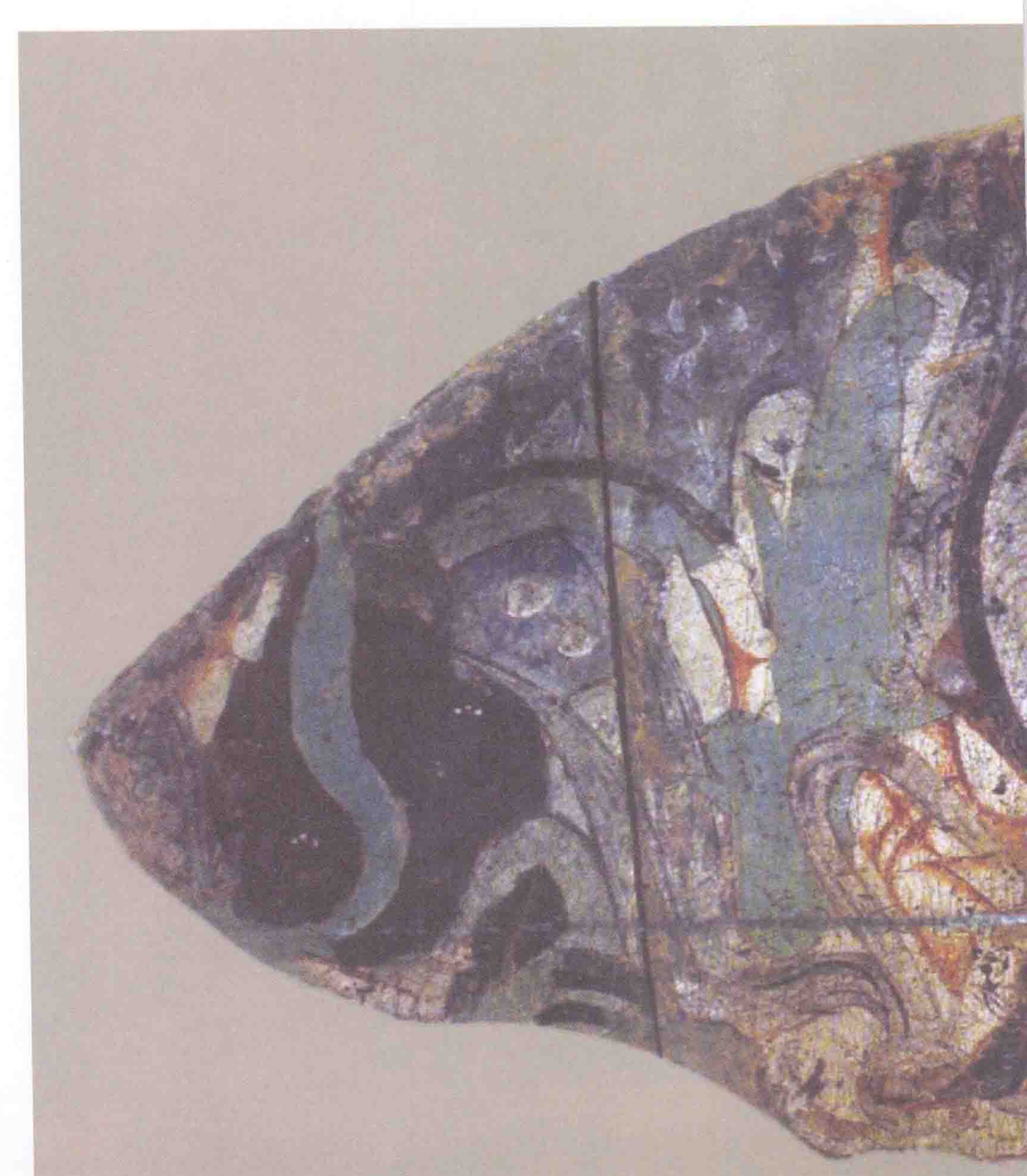




伎乐图

克孜尔第77窟。

的原因，使得这一时期的石窟壁画大量损坏，没能保留至今。这就使我们难以了解南北朝至隋唐时期西域音乐的全貌。但是，从现存石窟的壁画中毕竟是可以了解到乐器的一些发展变化的。这一阶段出现的乐器有五弦、阮咸、竖箜篌、腰鼓、凤首箜篌和笛。





五弦。这种乐器出现较多，其中克孜尔第8、80、98、100、192、196号等窟，库木吐拉第58号窟以及森木塞姆第42、48号窟中均有描绘。这时五弦琵琶的演奏有多种姿态，其中有“伎乐飞天”，有供养菩萨，也有自奏自舞的形象，同时还出现了与筚篥合奏的编配。五弦的演奏中大多仍是右手拨

飞天

克孜尔石窟。系洞窟左甬道上装饰画，飞天富有韵律感，身体用凸凹法晕染，粗犷豪放。



听法·伎乐图　克孜尔石窟。人物众多，姿态各异，右下角菩萨舞姿优美。



弦、左手按品位的姿势，但也出现了用左手演奏的“反手琵琶”。五弦琵琶是此时期最重要的乐器。

阮咸。在这一时期出现也较多。如克孜尔尕哈第11号窟，克孜尔第80、98、118、224号等窟中都有描绘。阮咸演奏用拨子，描绘得很清楚。值得注意的是，此时已没有曲颈阮咸了，全部都是直颈、圆体、长把、四弦的直颈阮咸。

竖箜篌。在克孜尔第80号窟和库木吐拉58号窟中可见。其中克孜尔第80号窟中竖箜篌与五弦绘为一组。库木吐拉第58号窟中则是一个独奏的姿态。这时期的竖箜篌也是小型的哈卜，用两手拨奏。它不同于前期那样用左臂夹琴体，而是用右臂，与现在演奏竖琴姿势基本一样。

笛。在克孜尔第193号窟和第224号窟中有图。演奏者上身半裸，双脚交叉，面带微笑，是一个正欲试笛的姿态。

腰鼓。这一时期的腰鼓比汉晋时期描绘得清楚，也是中间细两头大，鼓两面蒙皮，并用绳索相互拉牵。克孜尔第224号窟中的击鼓图，图中人表现出演奏的姿态，把当年龟兹乐舞描绘得栩栩如生。

龟兹乐舞到唐宋时期已占有很重要的地位，鼓舞曲几乎全用“龟兹乐”。“龟兹乐”所使用的十多种乐器与壁画的描绘基本相符合。下面着重介绍一些新出现的乐器和同一乐器的不同形态。

曲颈琵琶。在库木吐拉第24号窟中可见。这个乐器共鸣体仍为棒状，曲颈4弦，与唐宋中原使用的曲颈琵琶并不一致。特别应该注意的是，图中右手很明显仍用木拨弹奏。古代文献中说，西域琵琶演奏家裴神符废拨用手指弹奏琵琶，是一个创举，为今世琵琶的演奏提供了先例。但壁画中仍用木拨，说明唐宋时期西域并没有废拨的演奏，这是

一个很重要的资料。从这一时期的琵琶形制来看，琴体越来越长，为现今维吾尔族的弹拨尔乐器提供了历史渊源。

三弦琵琶。在克孜尔新1号窟中有图。琴体修长，成棒状形，直颈。图中三个琴轴很清楚，这种三弦琵琶从形制到弦数与现今维吾尔族弹拨乐器很相似。

三弦阮咸。在克孜尔第77号窟中有描绘。这个洞窟的开凿约在两晋时期，但到唐宋时期才作画，因而可视为唐宋时期的乐器。这个阮咸琴体呈圆形，琴把细长与前期的宽把有明显不同。虽然轴已不清楚，但从清晰的弦数来看，是一种三根弦的直颈阮咸，与前期的四弦阮咸不一样，这种三弦乐器的出现，是唐宋时期龟兹音乐的显著特点。

排箫。在森木塞姆第29号窟、克孜尔第77、135号窟和库木吐拉第13、16号窟中均有描绘。其中库木吐拉的排箫是一个系彩带的特写，乐器由低管到高管排列，成梯形状。克孜尔第135号窟中则是一个演奏排箫的舞人形象。在克孜尔第77号窟中虽然也是一个吹排箫的舞姿，但乐器不是梯形而近似方形。演奏者上身赤裸、系飘巾，一腿曲膝，双目凝视，颇有韵味。森木塞姆29号窟中则是两个吹排箫的飞天形象。排箫画得很清楚，由14个竹管用两道绳系在一起，成梯形状。

筚篥。在库木吐拉第13、16、24号窟中均有描绘。其中13号窟中出现两个筚篥，没有画出指孔，乐器用彩绸系着，吹口哨片很清楚。第24号窟中的筚篥也没有画指孔，但吹口用的哨片多了两个苇根相夹，用以固定哨片。在16号窟中的筚篥则清楚地画出了七个指孔，与现今维吾尔人使用的巴拉曼完全一样。

听法菩萨（右）
克孜尔第38窟。











伎乐 · 飞天 · 坐禅 · 树鸟局部（第48~51页） 克孜尔第118窟。

双筚篥。在柏孜克里克第29号窟中有图。乐器是双管并列，有五个指孔。由于年代久远，画面剥落，已不太清楚了。这个双筚篥在古代文献中没有记载，为我们研究古代高昌乐又提供了一个珍贵的资料。

笙。在库木吐拉第13号窟中可见。乐器是一个系彩带的特写，匏体呈圆状，整个乐器描绘得很清楚，与现今中原使用的笙基本一致。

腰鼓。在库木吐拉第13号窟、克孜尔第135号窟中有图。前者是一个细腰鼓的特写，中间细，两头宽，系着飘巾。后者则是一个击腰鼓的舞蹈形象，舞者系纱巾，右手击腰鼓，身为S型，出胯曲膝正在起舞，龟兹舞姿由此可见一斑。此外，在柏孜克里克第29号窟中也有一个细腰鼓的图形。

答腊鼓。在克孜尔第77号窟中可见。这个鼓挂在一人胸前，用两手击奏，鼓身呈圆形短框，两头蒙皮，与《古今乐录》记载的“答腊鼓，制广于羯鼓而短，以指揩之，其声甚震，俗谓楷鼓”很相似。但与前期使用的答腊鼓有所区别，是否它属于一种腰鼓，亦未可知。按腰鼓一般均为细腰鼓，而此鼓却是近圆状，图中描绘是一个楷鼓姿态，故暂且归答腊鼓类。

鼗。在日本人剥走的柏孜克里克壁画中有描绘。一个深目高鼻多胡须的西域长老正手持鼗，是在整个《伎乐图》中的休止动作。这种鼗是一根柄上只穿着一个小鼓的形制，它不同于宋代《乐书》

回鹘供养人（右）

库木吐拉第79窟。具有高昌回鹘特点，人物面相丰满，表情安详。







记载的那样是一柄叠三枚的簸。这说明柏孜克里克石窟中描绘的簸是古代最原始的形态。

钹。在柏孜克里克第29号窟中有图。一对铜钹，其直径不大，是一种小钹。这个乐器一直到唐宋时期的壁画中才出现，说明“龟兹乐”中不常用。钹出现在吐鲁番，说明古代“高昌乐”中使用它，但主要是用于佛教的庙堂音乐。

拍板。也在柏孜克里克第29号窟中出现，是由五个板组成的，与前期六个板有所不同。虽然这个乐器在高昌壁画中出现，但未必就是在“高昌乐”中使用，可能是当地汉族音乐家所用，或者主要用于佛教礼仪活动。

3. 元代时期的乐器

这一时期的乐器，主要在高昌柏孜克里克石窟中。因为这时南疆已开始改宗伊斯兰教，13世纪库车一带伊斯兰教开始盛行，佛教艺术遭到摧毁，寺窟不仅无法兴建，连原有的石窟也遭到毁坏。而这时，高昌仍继续信奉佛教(宋代使官王延德出使高昌的记述说明了这点)，故而石窟寺继续得到兴建，目前在高昌壁画中还残留有这一时期使用的七件乐器。

曲颈琵琶。在柏孜克里克第16号窟中有图。这里的琵琶与现今中原通用的琵琶已非常相似，共鸣体渐宽，琴把已缩短，与库车地区那种修长、长把的棒状琵琶已不相同。随着伊斯兰教扩及到高昌，这种宽胴体的曲颈琵琶已不再使用，而在中原得到继承。新疆的弹拨乐器则以南疆库车地区的棒状琵琶为基础继续发展。

伎乐图（左）
克孜尔第118窟。









伎乐图（第56~57页图） 克孜尔第77窟。

伎乐图局部 克孜尔第77窟。





伎乐图局部　克孜尔第77窟。





伎乐图

克孜尔第77窟。





伎乐图局部　克孜尔第77窟。





伎乐图局部　克孜尔第77窟。





伎乐飞天　库木吐拉第58窟。





伎乐飞天　**克孜尔尕哈第30窟。**

凤首箜篌。在柏孜克里克第54号窟中可见。这个窟是宋末元初的产物。宋代王延德出使高昌时有"乐多箜篌"的记载。他描述的正是洞窟中所见凤首箜篌。因琴头有凤啄图案而得名。图中很清楚地描绘出有10个琴轴，但没有画弦数，琴下半端也没有画系弦的位置。但乐器的形态大致不错，是一种小型的哈卜，抱胸前，用手拨奏。它印证了宋人对高昌地区的记载，说明古代高昌地区在宋元时期仍





使用着箜篌。

筚篥。在柏孜克里克第16号窟中有描绘。此画保留得比较清晰，但可惜有局部剥落。从图中可以看出，乐工卷发多须，深目高鼻，正在吹奏筚篥，完全是一个西域少数民族艺术家的形象。这个乐器在日本人剥走的高昌壁画中也有描绘，它再一次证实了现今维吾尔族使用的巴拉曼正是古代的筚篥。

飞天

克孜尔尕哈第30窟。属装饰性图案，人物造型独特，有动感，但形象硬直，线条节奏强，绘画较有特点。



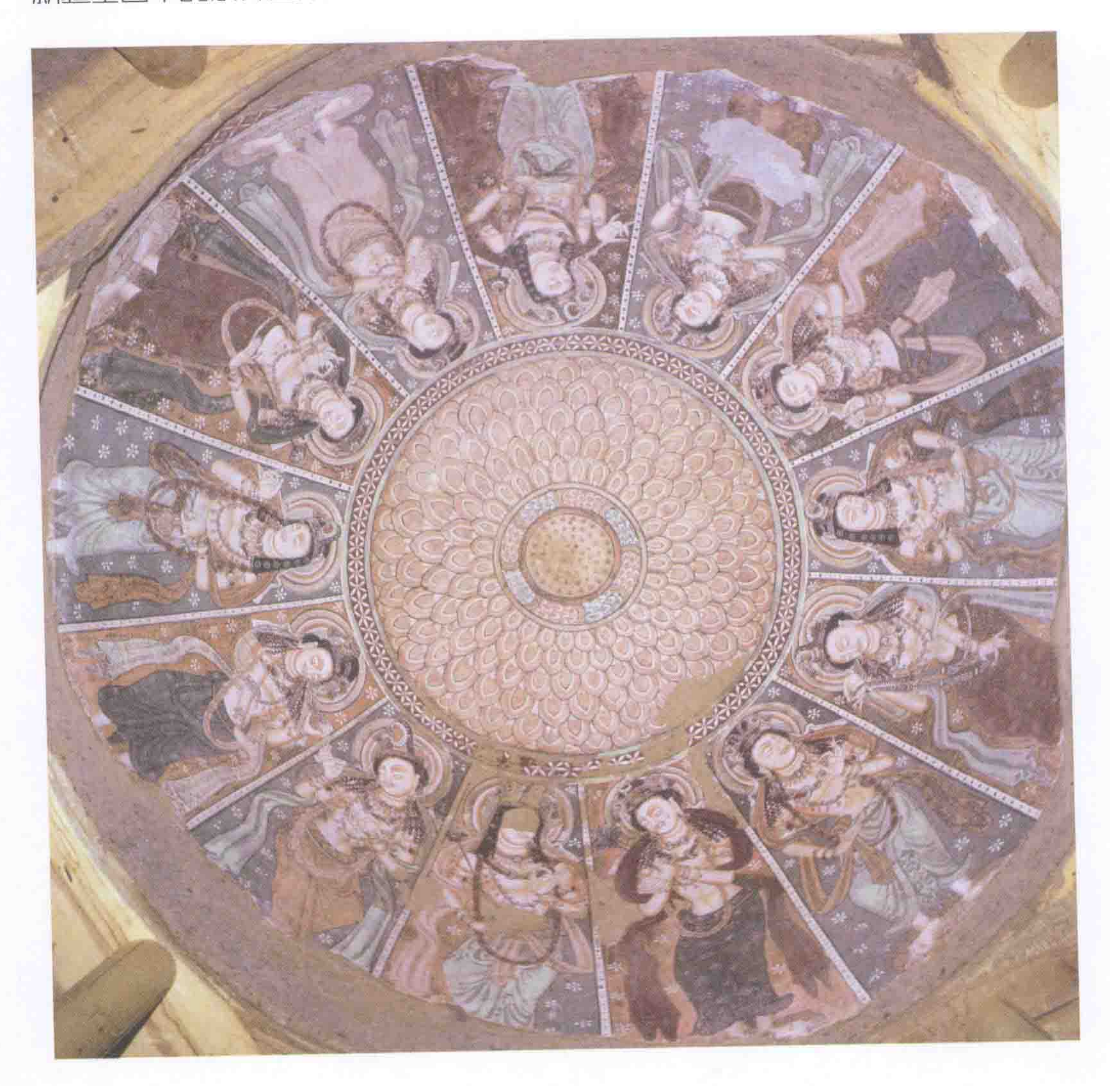


飞天　克孜尔尕哈第30窟。



众天人图
库木吐拉第46窟。





穹隆顶菩萨图（左）

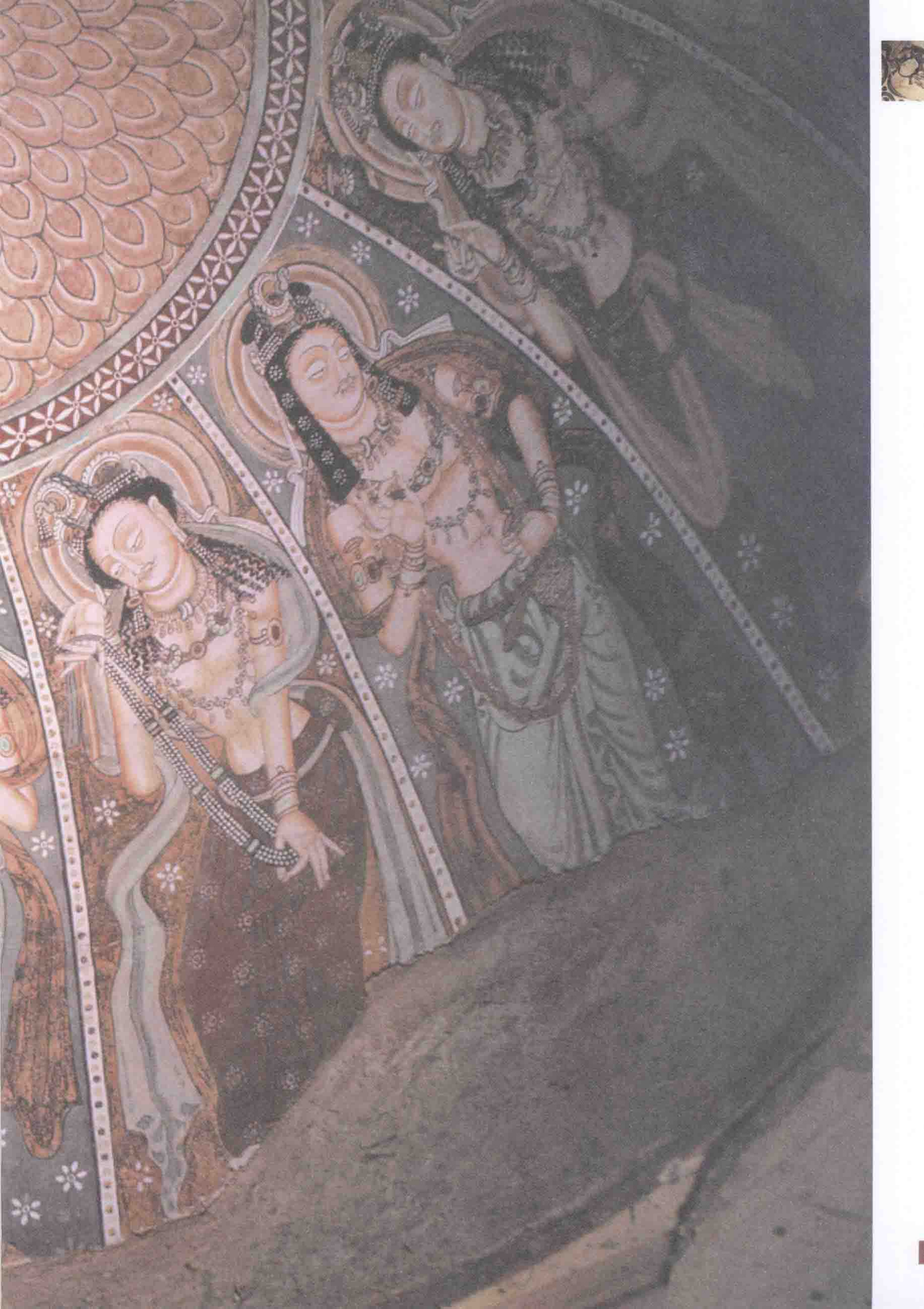
库木吐拉第21窟（新1窟）。穹隆顶部绘莲图案，周边绘十三身菩萨像，人物均头戴宝冠，赤裸上身，披瓔珞宝珠，下身穿裤裙。人物造型千姿百态，线条描绘细腻，立体感强，注重细节描绘，线条流畅而富有弹性，人物具有当地人特点。

菩萨图局部（右）

库木吐拉第21窟（新1窟）。

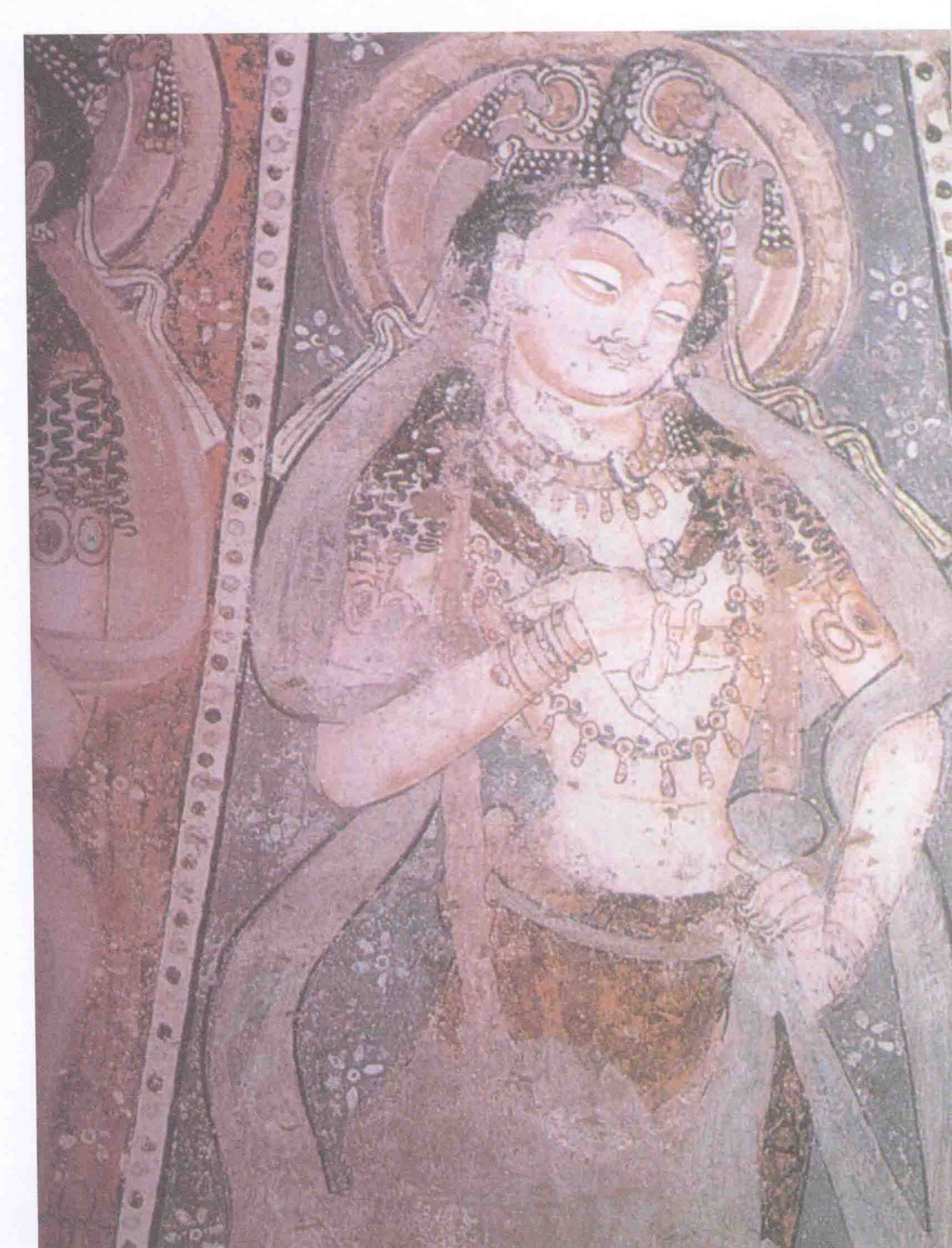






穹隆顶菩萨图局部（第80~81页） 库木吐拉第21窟。

穹隆顶菩萨图局部 库木吐拉第21窟。





















（第84~91页）穹隆顶菩萨图局部　库木吐拉第21窟。



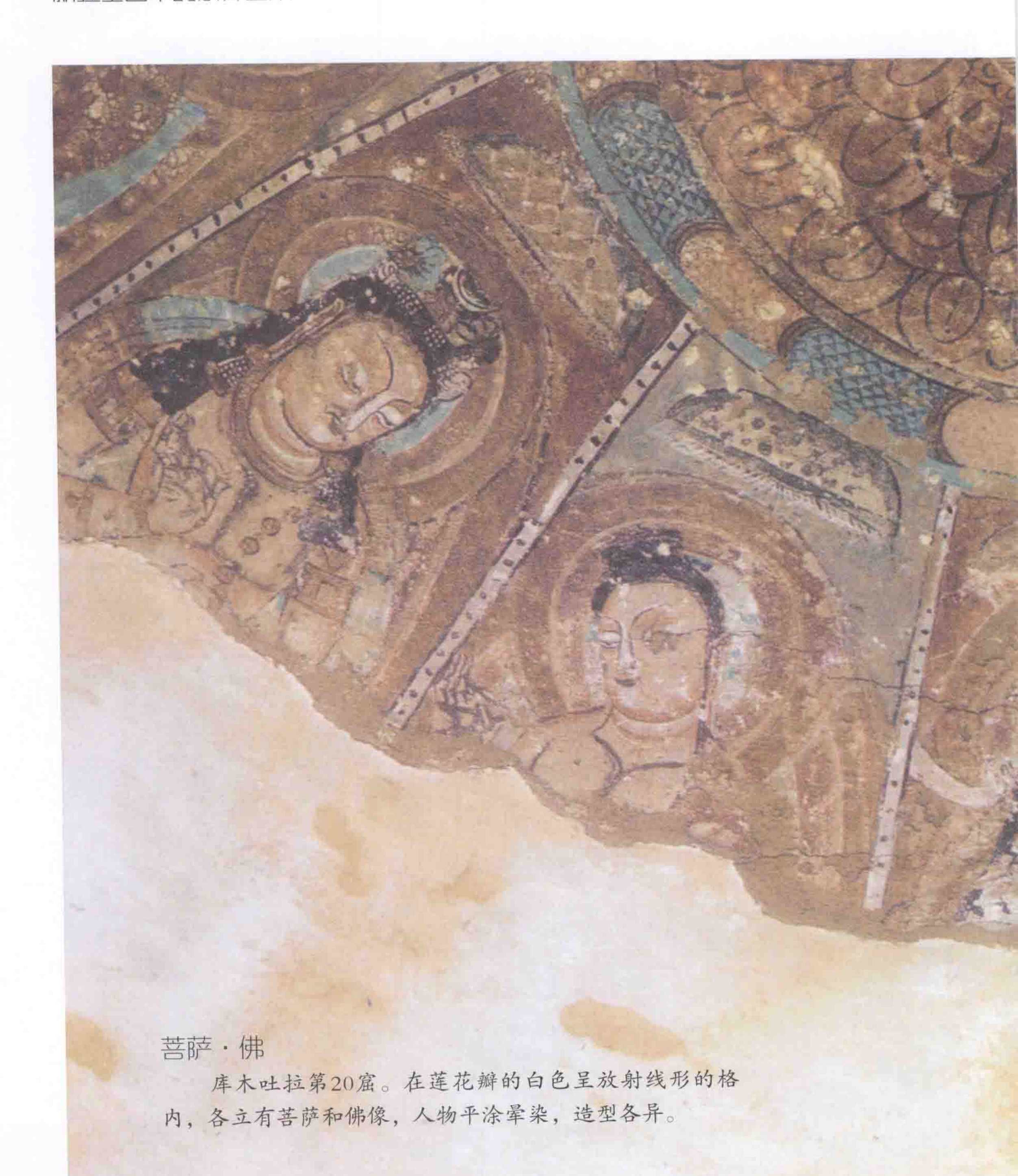
穹隆顶壁画（左）
库木吐拉第20窟。

穹隆顶壁画局部（右）
库木吐拉第20窟。

笛。在柏孜克里克第16号窟中出现。乐工多须剪发，正在吹奏。从图中可以清楚看出笛有吹口，但没有膜孔，指孔有三个很清楚，尾端因壁画剥落而不存在了。另从日本人剥走的高昌壁画中可以很清楚地看出笛子有六个指孔。现今维吾尔族使用的笛子也是六个孔，从不用膜孔(与壁画相合)，即使有膜孔也用胶布贴上，这说明维吾尔人继承了古代的音乐传统。

大鼓。在柏孜克里克第16号窟中有图。这种乐器在史书中没有记载。但是在库车地区出土的舍利盒中也有对击大鼓的描绘，与吐鲁番壁画中一样。





菩萨·佛

库木吐拉第20窟。在莲花瓣的白色呈放射线形的格内，各立有菩萨和佛像，人物平涂晕染，造型各异。



说明大鼓无论是在“龟兹乐”还是“高昌乐”中都使用着。这种鼓身扁平，两面蒙皮，用两槌相击，图中是一个正在击鼓的姿态。此鼓与羯鼓有区别，与其他鼓也不相同，它又不见载于史书，因此更有研究价值。

拍板。在柏孜克里克第16号窟中可以得见。图中描绘的乐人眉目清秀，体如“宫娃”，上身赤裸，正将拍板举至胸前。壁画中描绘的是由两块板相系，而与其他那种由五块或六块板相系的拍板有区别。这种拍板与现今中原人民使用的竹板已完全相似。

钹。在日本人剥走的高昌壁画中有描绘。一位深目高鼻、浓眉多胡的西域乐工两手各持一钹正欲相击。这种乐器在“高昌乐”中并不记载，可是图中却是一个西域少数民族形象，它是研究古代西域音乐的珍贵资料。

二、新疆石窟壁画中的历代舞姿

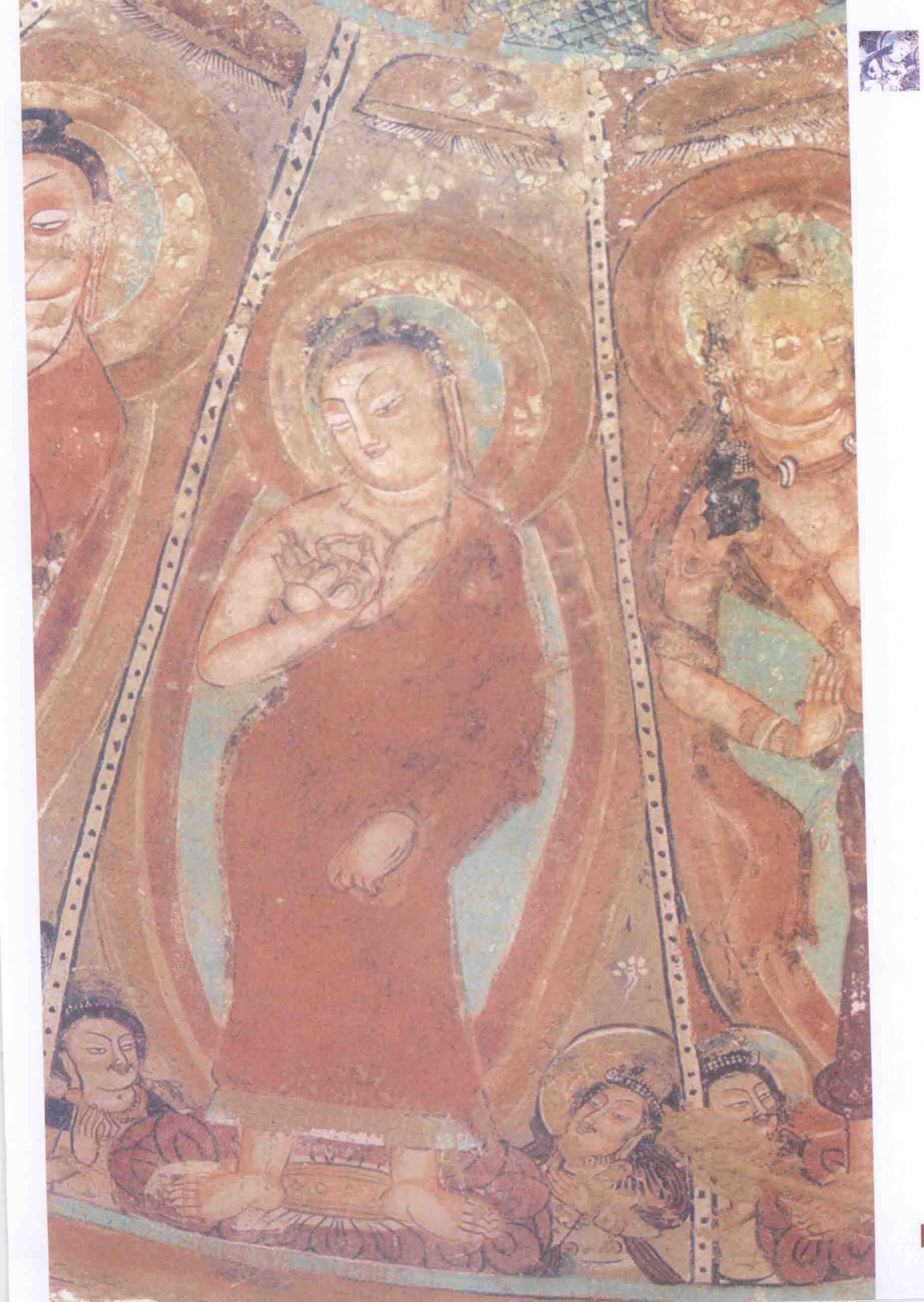
1. 汉晋时期的舞蹈

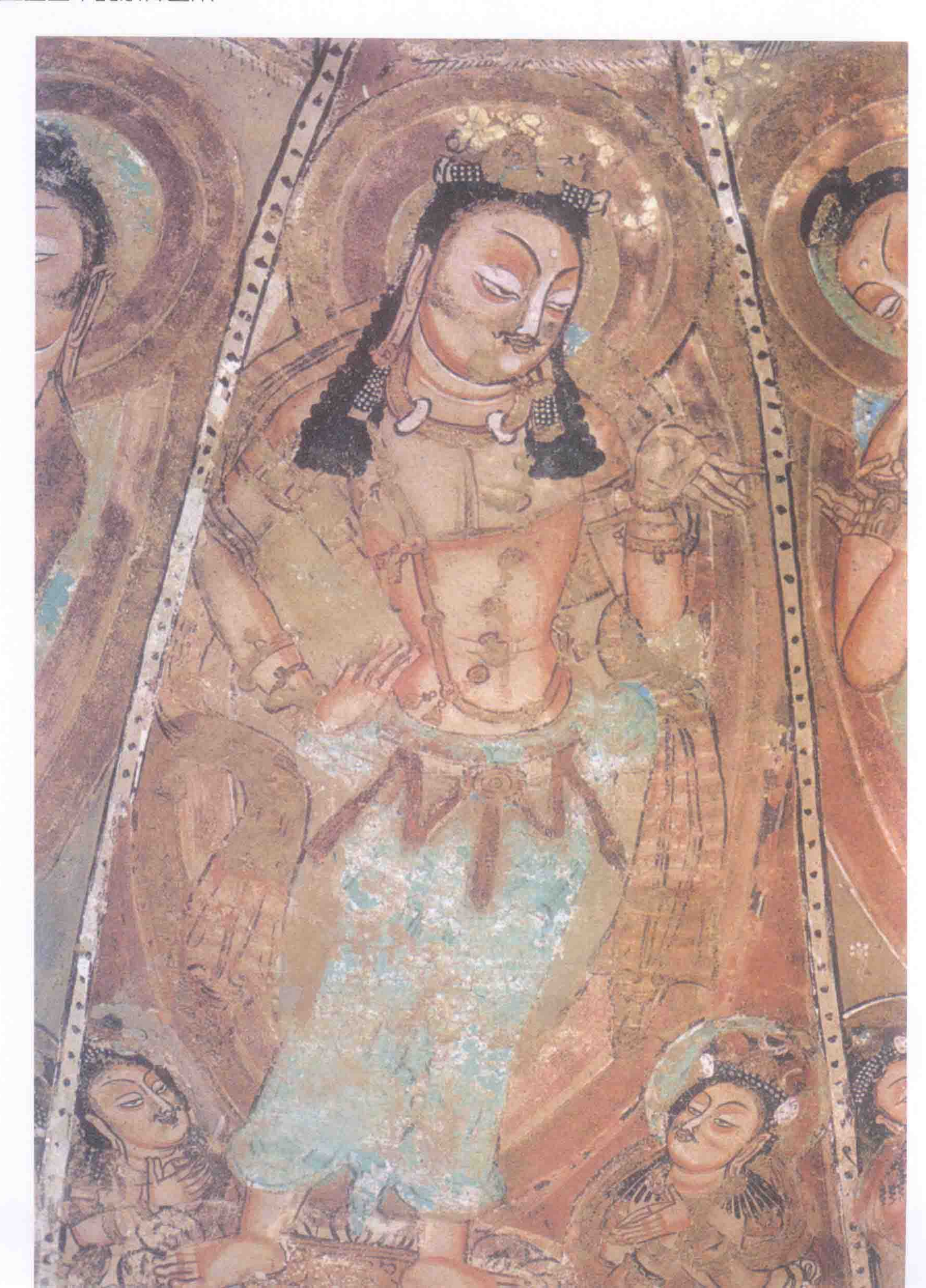
克孜尔第17窟壁画是典型的菱形格画，每一格画中都有舞蹈形象，其中一图中人物系女性，双手上下舞动，双脚交叉，身前倾，低头弄目，含情脉脉，头戴丝巾飘带，婷婷玉立，舞姿动人。

另一幅图中人物作跷脚立状，身披璎珞，身右倾，双手作椎状。右边一西域男性作射猎状。系本生故事中的一幅舞蹈造型。还有一幅鹿本生故事中的舞姿。舞者全裸，身披飘带，头上梳髻，妩媚典雅。这幅图描绘了三位舞者的姿态。左边是交脚

穹隆顶壁画局部（右）

库木吐拉第20窟。







穹隆顶壁画局部（左、右）

库木吐拉第20窟。







坐立的菩萨，正在观看另外二者的舞蹈。中间舞者左手上托，右手前举，身前倾。左腿盘右脚跷脚伏。眼神正注视右侧舞者，动作妩媚。右边舞者交脚立后退．双手前推蹉步后移，一幅典型的龟兹舞蹈语汇。姿态优美轻盈，舞蹈节奏舒缓稳沉。其舞姿一直延续至今，为我们研究龟兹乐舞提供了珍贵的资料。

此外有一种世俗舞姿，舞中人物身着花点上衣，低头弄目，左手上托，右手按腿，是坐势中的舞姿。其头饰简朴，没有珠光宝气。

还有一幅东汉时期的作品，表现的是双人舞蹈。左边舞者近乎全裸，头戴花冠，带项链，身披彩巾，左手高举，右手在胸前作推状。似让右边女子看他送的礼物，而右边舞者却低视，右手胸前舞动，左手下垂，身向左倾，头戴花帽，身后披纱巾，与现今新疆于田维吾尔族女子服饰相似。舞者柔美挺秀，细腻舒缓，轻歌曼舞，柔媚多情。

克孜尔第48窟壁画中的人物造型是一位菩萨，头有光圈，身披璎珞饰彩绸，着裙襦，系供养菩萨的姿态。还有一幅菩萨状，头戴花冠，有项光，上身裸，下着短裤，身披飘带。另一幅供乐菩萨，头饰宝冠，有光圈，身披彩带，手持琴。身佩璎珞，上身裸。舞者身后稍倾，眼低侧视，柔情俊美。

此外有一舞者是飞天形象，这些菩萨，称作“犍达婆”，译成中文叫“香音神”，是佛经所说西方极乐世界中专门散播香气，能奏乐，善飞舞的神仙。舞者头戴花冠，身披璎珞、长巾，双手在上方舞动，楚楚动人。

乐舞图　库木吐拉第73窟。



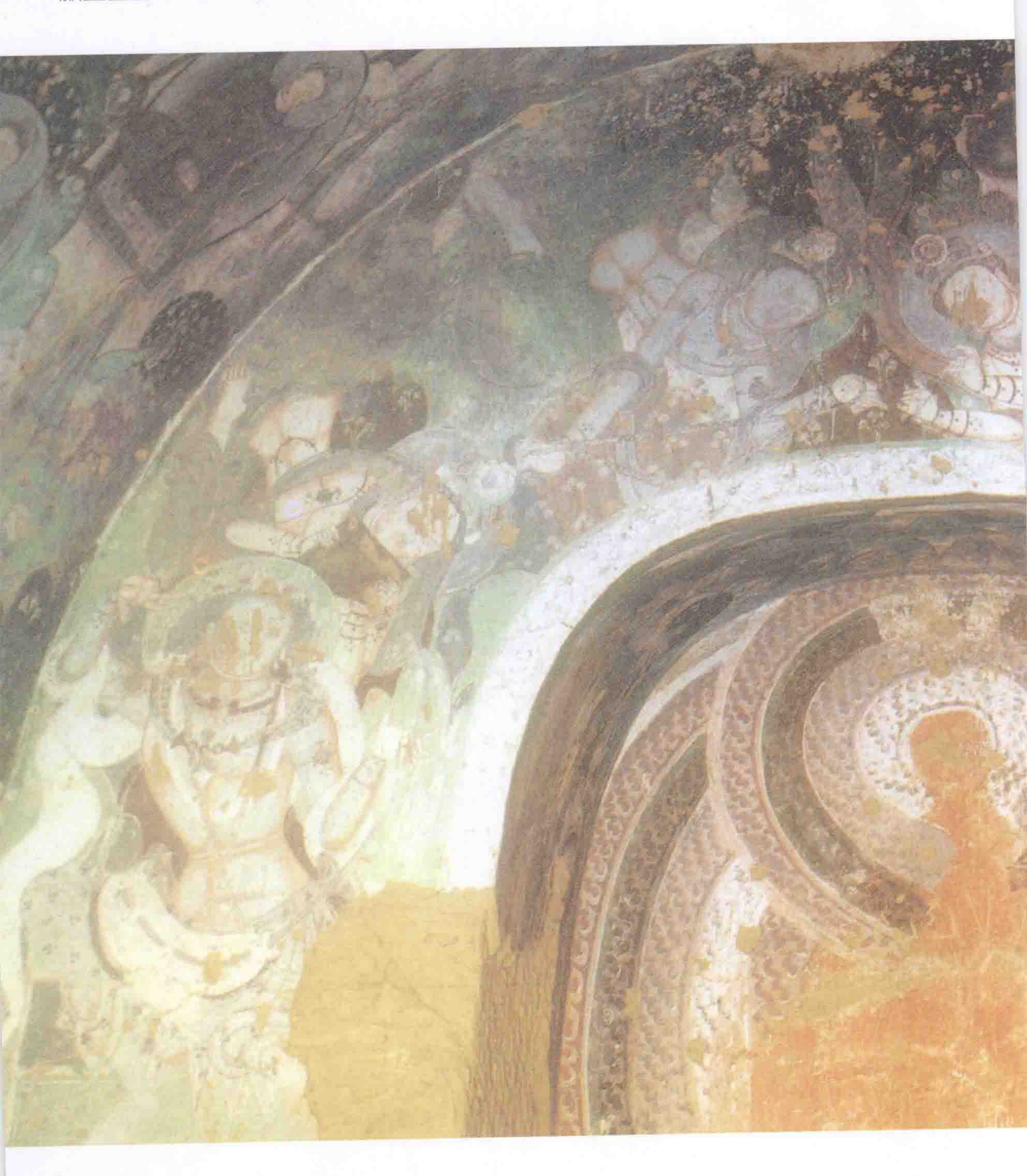


度乐神善爱犍达婆王　克孜尔第17窟。



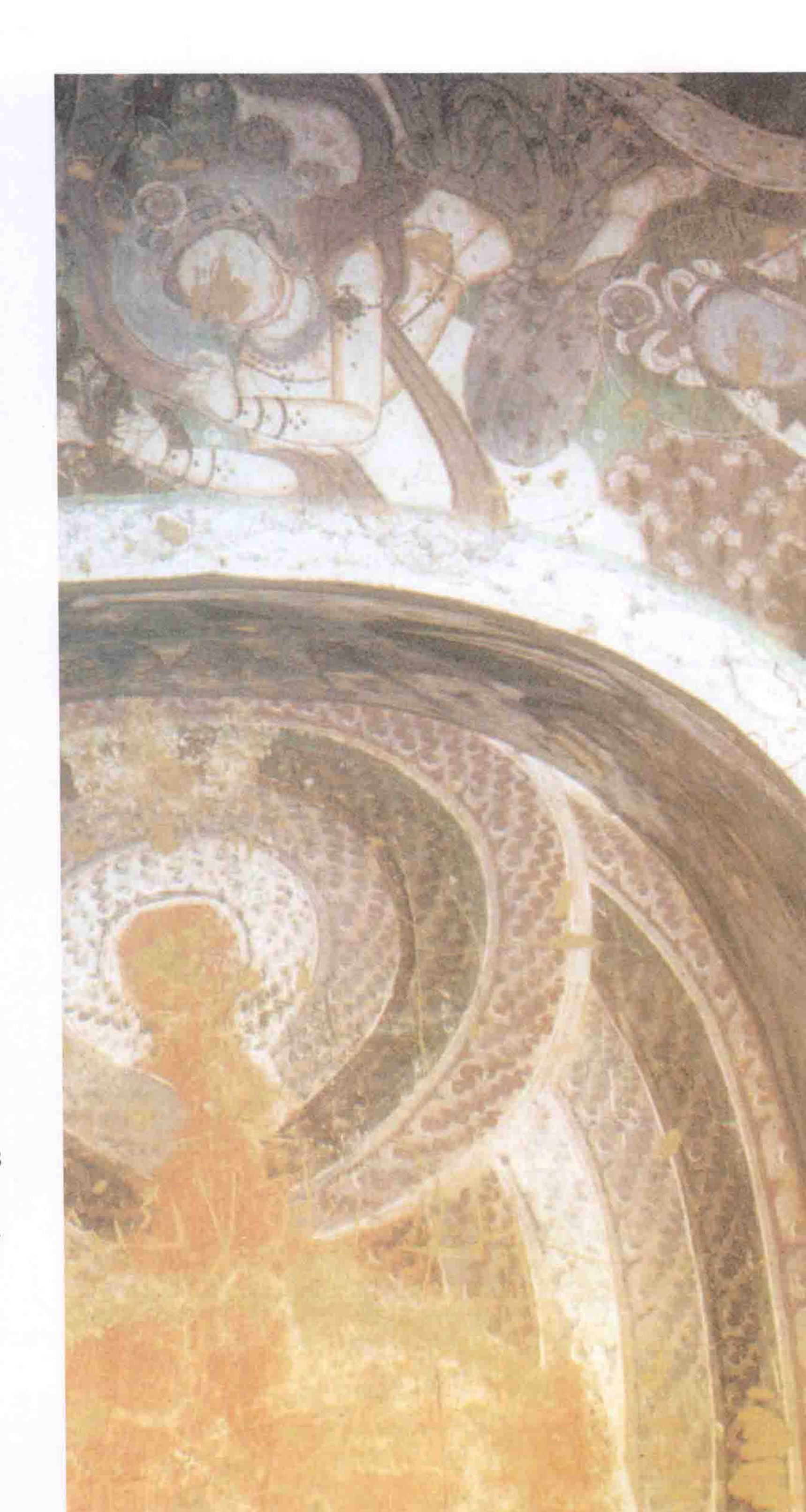
经变图　库木吐拉第16窟。







伎乐图　森木赛姆第48窟。乐师，舞神，造型千姿百态，动感强。



伎乐图局部

森木赛姆第48窟。乐师，舞神，造型千姿百态，动感强。







吉祥天女　和田丹丹乌里克遗址出土。天女形体呈“S”型，线条流畅，造型优美，别具一格。





克孜尔第38窟壁画中的舞者头戴花蔓，上身裸，下着裙襦，右手叉腰，左手持巾舞动，仰头斜目，韵味隽永。另一舞蹈是位龟兹世俗舞蹈的一个造型，上身裸，右手叉腰，左手高举，亦可能是一位供养人。一条鲜明的长绸绕在舞者身上，也可能是舞绸中的一个姿态。还有一幅是龟兹世俗舞蹈的一个姿态，亦是灯舞的表演。舞者双手托着点燃的灯，静静聆听佛法，眉目清秀。

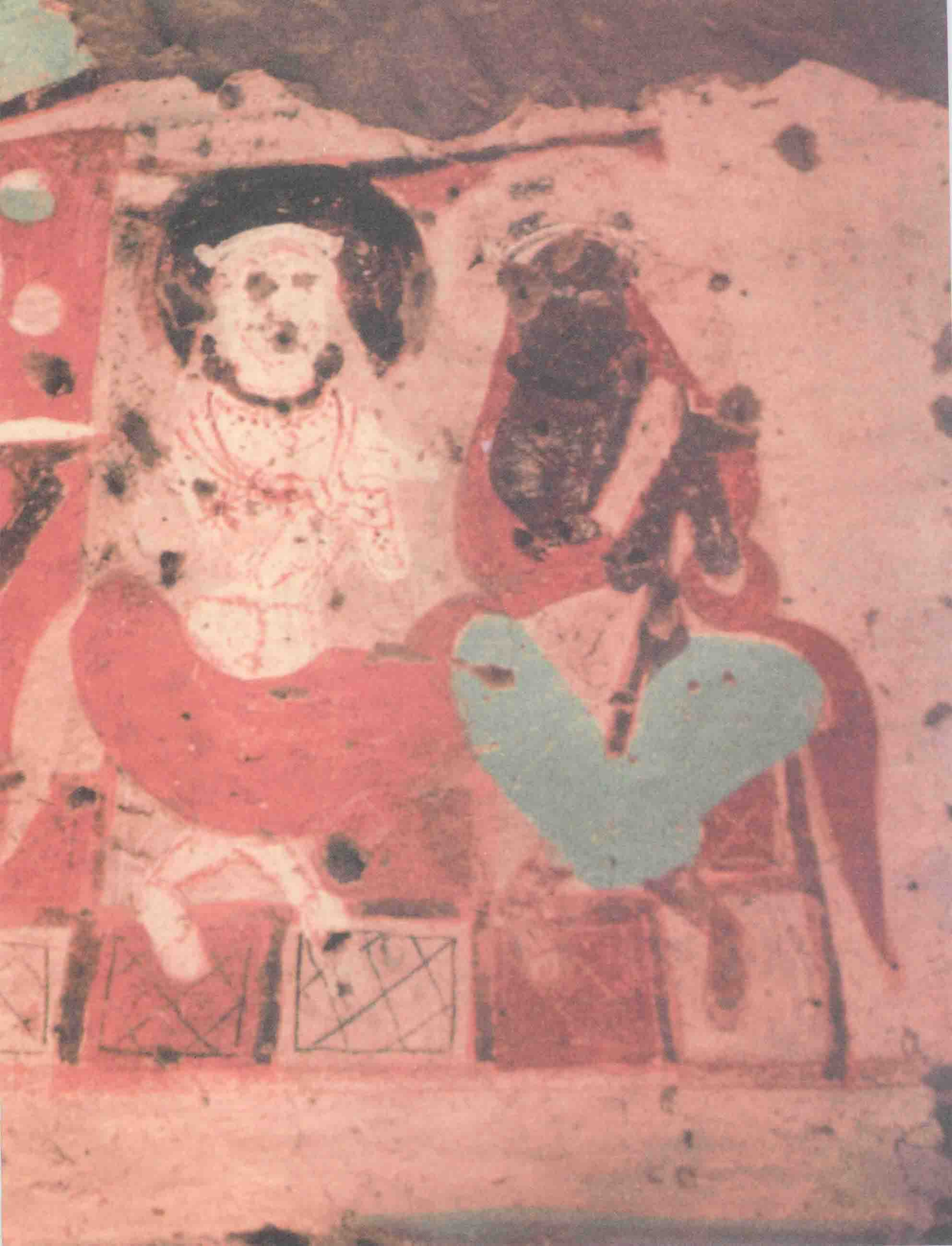
克孜尔第38窟有“乐舞窟”之称。两壁天宫伎乐图，内容丰富，神态生动。每幅图分为七组，每组画两半身伎乐，构图均称，人物线条圆润。从这些天宫伎乐图中，可以看到当年龟兹地区使用的乐器，有管乐、弦乐、打击乐。各种乐舞组合，呈现出婀娜多姿的舞态。人物服饰虽为菩萨装束，却生动再现了龟兹乐舞实况。这些舞蹈均为双人舞、或一人舞一人伴奏，这些歌舞形式一直延续到今天。让人观后仍感到十分贴切，十分感人。

克孜尔第114窟壁画中的舞者则婷婷玉立，柔美挺秀，上身裸，头饰梳髻，左手扬起，右手自然下垂，脖戴项钏，身披彩巾。左边一男子飞天拥抱舞者，依依不舍，刻画细腻。另一舞者全身裸，头梳髻，带项链，彩巾搭于双臂之上，持竿伫立，周围布满花朵。左边是一位伫立的舞者，头梳髻双手合掌，舞姿俊俏、优美。右边是坐势，右手上举，左手扶腿上，抬头目仰视，是接功的姿态，韵味隽永。

伎乐天人

克孜尔第135窟。壁画绘在石窟的穹隆顶上，壁画用大色块表现人体的不同姿态。





库木吐拉第46窟壁画中的舞者低头弄目，含情脉脉，右脚后勾，左脚支撑着地，身披彩绸，双手在胸前舞动。造型十分优美，是龟兹世俗舞蹈的姿态。另外画面上是两位伎乐菩萨，左边菩萨双手持排箫，低头试吹，上身裸，佩钏带绸，右边菩萨正演奏四弦琵琶，聚精会神。

还有一位舞者是位龟兹姑娘，正跪在地上，右



伎乐天人局部

（第114~115页）

克孜尔第135窟。

飞天和七宝

克孜尔第123窟。



手托举，左手在胸前，似是祈求佛主的保佑。舞者闭目仰头，又似乎是在聆听佛陀的教诲。此外有一幅燃臂的本生故事，描述一位菩萨为在黑暗中迷路的龟兹商旅指路，用油泼在双手臂上点燃，牺牲自己给别人带来光明。左边是一位双手点燃上举的造型，上身裸，披绸巾，着裙襦，正舞动身躯，右边商旅扬手表示衷心的谢意。带有舞剧色彩的亮相，



金刚神与伎乐天

克孜尔第77窟。金刚神左手持莲花，两身伎乐天人在其后拨弹长颈阮咸和作舞状。姿态较优美。





佛与天宫伎乐图局部（左、右）

克孜尔第76窟。人物造型及服饰，具有浓郁的印度特点。

感人肺腑。

另有一幅典型的龟兹舞蹈。舞者双手上下舞动，低头弄目，身向后退，上身裸，没有任何饰物，似在佛陀面前表演民间舞蹈。造型精美绝妙，显示了龟兹舞蹈的高超技艺，不能不使人感到惊羡和赞叹。



这也是一幅典型的龟兹舞蹈。舞者低头弄目，双手上下翻掌，身向右倾，柔软的两臂，秀美纤丽的手指，柔和的形体，给人一种柔美轻盈的感觉。

克孜尔第18窟壁画中的舞者是一菩萨，但服饰却近似于俗民，上身赤裸，下着裙襦，头戴三珠冠，左手叉腰，右手上托于胸前，是舞动彩绸的一





个亮相，双脚呈跷状，身微后倾。人物轮廓线细腻圆润，给人以丰润柔软的质感。

克孜尔第14窟壁画中的舞蹈是一幅龟兹世俗舞蹈，古代西域有“合生”舞，是边说边唱边舞的形式。图中二位均是龟兹服饰人物，左边舞者戴花帽，身着翻领上衣，双手合掌，回头说唱。右边卷发，身着翻领花上衣，正与左边舞者对应表演，似是“合生”之表演。

克孜尔第175窟壁画中的舞蹈是一幅优美作品。两位舞者相偎，含情脉脉，左边跷脚，右手抬至胸前，身后左倾，低头喃语。右边舞者纤手舞动。仰视左边舞者，身披彩绸，似是一对恋人，柔媚多情。弯曲柔和的形体，舒展轻柔的动作体现了这一时期龟兹舞蹈的韵律。

2. 南北朝至隋时期的舞蹈

克孜尔第80窟壁画中的舞蹈是南北朝至隋时期的作品，描绘的是“罐舞”的姿态。西域民族往往用各种陶罐取水，这幅图正是表现取自生活的舞蹈。舞者左肩扛罐，双手托扶。全身裸，只有腰间有简单装束，是典型的龟兹世俗舞蹈。

克孜尔第第224窟壁画中的舞蹈，描绘了一幅“祈祷”舞态，舞者头戴花蔓，上身裸，双手合十，跪在地上向佛祈祷平安，面目表情忧愁，眼大而无神，仿佛在聆听佛陀的教诲。

克孜尔第193窟壁画中的舞蹈中人物很奇特，身著铠甲，下着战裙，后插小旗，是一武将姿态，正在舞动着军姿。

克孜尔第104窟壁画中的舞者左手上举，右手上托至胸前，全身裸只在腰间有简单装束，身披彩

飞天（左）

克孜尔第76窟。飞天赤裸，两脚朝上，双手执璎珞，背景绘孔雀羽毛装饰，颇有特点。

巾，带项链，左脚勾起，右脚弓立，似是弯弓之造型。舞者头戴花蔓，人物造型细腻圆润。

克孜尔第110窟壁画中的舞蹈是龟兹世俗舞蹈。舞者头梳髻，上身裸，披彩巾，含情脉脉，正舞动身躯。

克孜尔第118窟壁画中的伎乐演奏者是一位菩萨造型，但乐器却类似阮咸，只有三根弦，说明西域南北朝时已有这种乐器，演奏者是伎乐菩萨，头戴花蔓，彩绸飘舞，正全神贯注地演奏乐器。

克孜尔第58窟壁画中的舞蹈是一幅龟兹世俗舞蹈。舞者头戴高帽，身着龟兹服饰，双手合掌，正在祈祷佛主保佑。人物造型圆润。

克孜尔第80窟壁画中的舞蹈是一幅剑舞的表演姿态。舞者左手持剑梢，右手击剑正上砍，身披彩巾，带项圈。人物造型粗犷、刚毅奔放。

克孜尔尕哈第11窟壁画中的舞者上身裸，头戴三圈冠，身披彩带，左手叉腰，右手抬掌到胸位，交脚跷立，身躯倾动，正面有一水瓮，似表演沐浴的舞蹈。

克孜尔第224窟壁画中的伎乐是一幅龟兹民俗舞蹈，表演者是龟兹人，头戴花帽，双手击打腰鼓，身向左倾，昂首仰视，正陶醉在音乐之中。

克孜尔第193窟壁画中的舞蹈是一幅双人舞，左边男子左手持剑，右手上举，马步亮相，抬头目视女子。右边女子低头弯腰，双脚跻立向后移步，华美俏丽，风姿瑰丽，楚楚动人。

克孜尔第8窟壁画中的舞蹈图左是一位丰腴柔美的女子，头梳高髻，身着紧身衣，显示出其优美的线条，正跪着，左手托钵，右手给右边和尚施舍。右边和尚身着袈裟，不好意思接受女子的施舍。画面动静相交，突出表现了两位人物的内

飞天（右）

克孜尔第76窟。飞天赤裸，两脚朝上，双手执瓔珞，背景绘孔雀羽毛装饰，颇有特点。







心，耐人寻味。

另一舞者头戴花蔓，左手翻掌上举，右手握掌，身后倾，双脚跷立，带项链。舞动彩绸。弯曲柔和的形体线条，柔软的两臂，秀美纤丽的手指，舞蹈动作舒展轻柔，妩媚典稚，克孜尔第205窟壁画中的舞蹈是一幅男女双人舞姿，右边人物剥落不清，只有头部清晰。头戴高冠，有光圈，是一位菩萨造型。左边人物线条优美，右手依捏指状，左手在胸前舞动，身着袈裟，具有“曹衣出水”之绘画风格。

克孜尔第80窟壁画中的舞蹈是一幅出家入佛的作品，左边一位龟兹长者，满脸胳腮胡子，双腿盘坐于地，左手托盘，右手伸向孩子，依依不舍之情刻划得淋漓尽致。右边孩子决心已定，出家入佛，双手合掌，低头闭目，不忍心看父亲的难过表情。

库木吐拉第45窟壁画中的舞蹈是一幅双人舞蹈。 左边一女性，双脚交叉跷立，双手在胸前舞动。头戴二珠冠，身穿龟兹式裙襦，线条柔软，婀娜多姿。右边是一男性，上身裸，披瓔珞，手臂带钏，左手指在胸前舞动。二人相依偎，给人以温文娴雅，婉丽飘逸的美感。

克孜尔第196窟壁画中的伎乐是一幅正在吹笙的姿态，演奏者是龟兹地区的汉族。头梳高髻饰花蔓，双手握笙正在演奏。上身裸，盘腿坐，左边是箜篌。此图是西域壁画中描绘最清楚的乐器之一。从人物造型的发型来看，均与当地龟兹人不同，是汉文化与民族文化交融的典型画面。

庵魔罗女（左）

克孜尔第181窟。人物造型把握准确，工笔细致，风格独特。

3. 唐宋时期的舞蹈

新疆柏孜克里克第27窟壁画中的舞蹈图描绘的是唐宋时期高昌的世俗舞蹈。舞者丰腴，上身裸，披彩绸，双手合掌，闭目静伫，向往美好虚幻的西方净土。

森木赛姆第39窟壁画中的舞蹈中描绘的是龟兹的舞蹈。舞者是菩萨造型，上身裸，彩巾绕身，戴耳环，佩项链，肩部装束十分华丽。双手交叉在胸前，仿佛脖子也在左右摇动，与现今维吾尔族舞蹈中的“撼头”动作极为相似。

克孜尔第77窟壁画中的舞蹈是一菩萨造型，但却毫无装束，只身披袈裟，头梳高髻，正双手合掌，低头沉思，酷似伎乐菩萨表演的《飘带舞》。壁画中另一舞蹈中描绘的是一位舞者的双手合掌的特写。伎乐菩萨戴大耳环，佩项链，轻纱飘逸，明快爽朗。

还有两幅图均是菩萨造型，一位左手叉腰，右手掌心向上举起，上身裸，带耳环、项链、手链，彩巾飘动。另一位出胯扭腰，左手叉腰，右手上拉至胸位，上身裸，下身着裙，舞姿舒展轻柔。

另外这三幅图均出自第77窟，一位双手合掌，彩绸绕身。一位双手夹着一细竿，头戴花蔓，披瓔珞；另一位则左手叉腰，右手抬至胸前舞动，着花环、瓔珞。

此外一幅是演奏阮咸的作品。图中人物是一位女性，头戴花冠，帔肩雍容华贵，左手按品，右手拨动琴弦。阮咸仍是西域式样，与中原却不相同。

克孜尔第227窟壁画中的舞蹈中舞者双目怒视，左手持纱装饰物，上身裸，却以瓔珞十字交叉于胸部，十分独特。披纱舞绸，造型奇异。

克孜尔第118窟壁画中的舞者是两位菩萨造型。左边舞者头戴圆帽，身披瓔珞，彩绸绕身，正双手

庵魔罗女（右）

克孜尔第181窟。人物造型把握准确，工笔细致，风格独特。





乐舞图（左） 库木吐拉第73窟。

涅槃经变·婆罗门奏乐（右）

柏孜克里克第33窟。婆罗门闻讯佛涅槃后，兴高采烈，狂欢奏乐。吹笛，吹筚篥，击鼓，弹琴。人物众多，栩栩如生。







合掌夹着一枝鲜花，身向左倾，出胯扭腰，柔美多姿。右边是一位坐立的菩萨，头戴三圆宝冠，身披璎珞，双手在胸前舞动。

克孜尔第175窟壁画中的舞蹈是一幅三人舞蹈的姿态。左边菩萨右手指上站立一只小鸟，左手在胸前作兰花指，垂发于前。中间菩萨右手叉腰，左手持荷花，身披彩绸而舞。右边似是演奏乐器的菩萨，出胯扭腰，姿态妩媚。反映的是唐宋时期龟兹地区的三人伎乐舞蹈。

克孜尔第175窟壁画中的舞蹈是双人舞姿，左边舞者右手高扬，左手持箜篌，好像准备演奏。右边舞者出胯扭腰，左手持花，右手上拉状，姿态柔美轻盈。

克孜尔第31窟壁画中的舞者是一位龟兹和尚，身着袈裟，右手兰花指捏竹竿，左手在胸位握带，似乎正在舞动竹竿。绘画风格采用“曹衣出水”的手法，人物造型质朴。

克孜尔第129窟壁画中的舞蹈描绘细腻，手臂装束华丽多彩，彩绸缠绕全身，似为《彩绸舞》中的造型。人物面部有剥落，但眉目清秀，双手合掌，彩绸飘逸令人眼花缭乱，是唐宋时期的一幅细密画。

克孜尔第129窟壁画中的舞蹈中描绘的是双人舞姿，左边舞者跷脚，出胯扭腰，左手臂搭在右者肩上，右手作弹指状，上身裸，下身着裙，姿态优美。右边舞者右手弹指，左手掌上托，身体右倾与左边舞者方向靠，着紧身上衣、花裤。其姿态、眼神、手式均十分有魅力，是唐宋时期龟兹乐舞的真实写照。

奏乐婆罗门（左）
柏孜克里克第16窟。

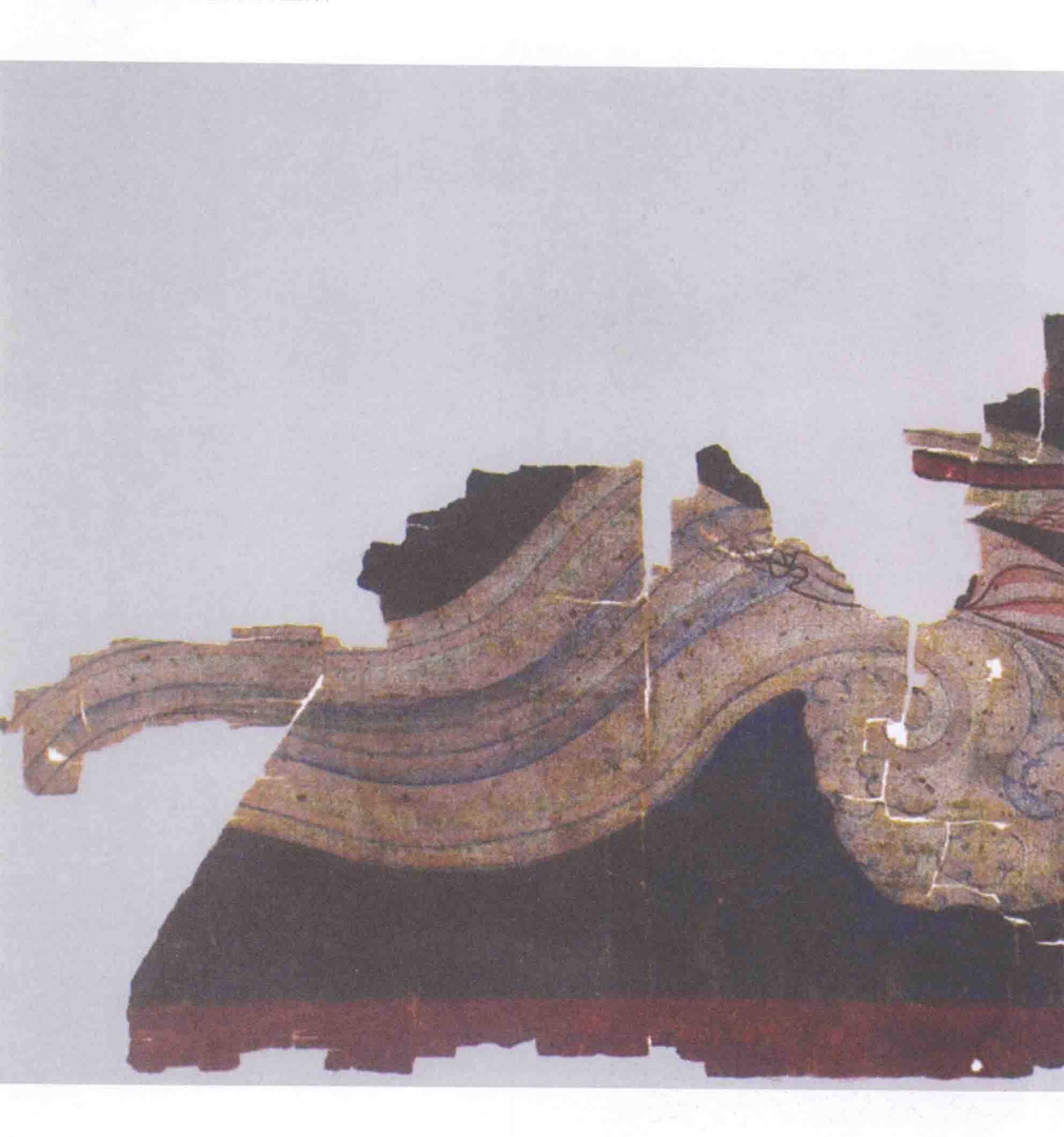
另一舞者头梳髻、带花蔓，帔肩华丽，彩绸落地。双手兰花指舞动花带，右脚支立，左腿后勾，





本行经变局部

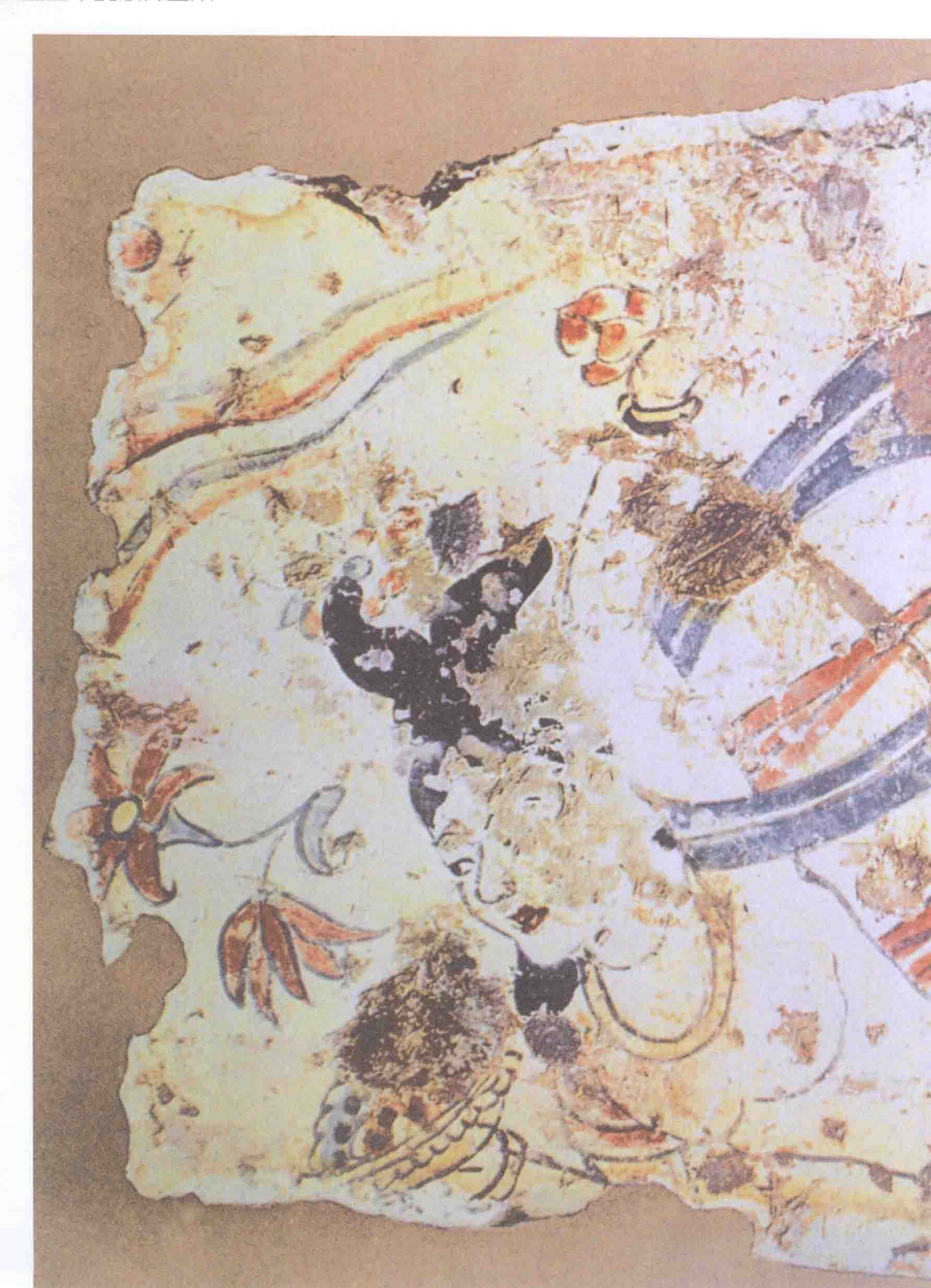
柏孜克里克第16窟。





飞天

公元8世纪，高昌故城发现。高35.5厘米，宽17.5厘米。绢本彩绘。飞天呈立姿态，身微弯曲，抬脚，右手托盘，作撒花状，身披挂长巾彩带，优美舞姿形态。





飞天

公元8世纪，发现于库木吐拉第67窟。高55厘米，宽62.5厘米。

正在腾踏飞旋，给人一种激烈跳荡之感，仿佛在表演胡腾舞。

克孜尔第80窟壁画中的舞蹈是一幅著名的彩绸舞造型。舞者是龟兹女性，左手高举，右手下撑，握一彩绸翩翩起舞。左脚支立，右脚勾起，戴耳环，佩花环，上身裸，下身着裙，舞姿奔放洒脱，是唐宋时期龟兹典型的民间舞蹈。

克孜尔第18窟壁画中的舞者身系腰鼓，双手两边击奏，上身裸，身后倾出胯，头戴宝冠，彩绸绕身而舞，是唐宋时期的伎乐菩萨图。

库木吐拉新1窟壁画中的舞蹈是穹顶十三身菩萨的局部，是唐宋时期的最佳作品之一。绘画手法细腻，人物造型栩栩如生。左边菩萨双手合掌夹一枝花，中间菩萨右手叉腰，左手弹指；右边菩萨正舞动佛珠链。三位菩萨均上裸，着不同色裙，头梳髻，戴花蔓，帔肩雍容华贵，身披璎珞色彩瑰丽，舞蹈造型纷繁多样，十分感人。

除以上龟兹舞蹈外，在高昌壁画中也有许多舞蹈形象的描绘。如：高昌拜西哈尔第3窟壁画中的舞蹈中，一图是站立的菩萨，头戴宝冠，有光圈，上身裸，彩绸绕身，双手持罐于胸前，旁边一菩萨一善男跪着，仿佛正祈求“圣水”。另一图则是一位盘坐的菩萨造型，头鼓高冠，带耳环，右手作弹指状，左手掌上抬至胸前舞动。舞姿质朴，刚柔相济。

高昌奇康湖第4窟壁画中的舞蹈是一幅特写。舞者头戴花蔓，披纱巾，帔肩华丽，戴臂钏，右手作弹指状，左手持瓶。线条清晰如“曹衣出水”，人物造型丰润柔软。

高昌吐峪沟第12窟壁画中的舞蹈是一幅双人舞蹈，左边一位伎乐菩萨身材苗条，正轻轻出胯，



上身裸，露出圆润的双肩，右手作弹指状，左手持罐，身披璎珞正在舞动。右边一位是双手合掌，身上装饰物华丽繁纷，头戴宝冠亦在扭动身躯而舞，是唐宋时期高昌乐舞的写照。

高昌吐峪沟第12窟壁画中三幅图描绘了六位高昌舞蹈的表演者，均是珠光宝气的装束，有的手持鲜花；有的托盘；有的合掌；有的弹指，各自沉醉在舞蹈之中。这些锦罗缠身的伎乐菩萨，线条柔和流畅，风姿瑰丽绮人，韵律谐调，色彩对比分明。显示了唐宋高昌舞蹈的风韵。

新疆壁画中的乐舞艺术的一大特点是伴随着飞天形象而出现。飞天，或称“伎乐天”、“供养天”和“伎乐菩萨”等。其梵名曰“乾闼婆”、“紧那罗”，实属佛教八部护法神中的两神。传说乾闼婆为云水之女神，以湖泊为家，常游于菩提树下。又因其多在云霓彩霞间播放清香、歌舞散花，故亦称“香音神”。《大智度论》中说：“乾闼婆是诸天伎人，随逐诸天……有时天上为诸天作乐。”慧琳《一切经音义》中曰：“真陀罗古作紧那罗，音乐天也，有微妙音响，能作歌舞，男则马首能歌.女则端正能舞，次此天女，多与乾闼婆为妻室也。”

可知其原形怪异，是地位低下之小神。《起世经》中说：“雪山南面，不远有名城昆舍离，昆舍离北，有七黑山，七黑山北有香山，于香山中有无量无边紧那罗住，常有歌舞音乐之声……有一乾闼婆王，名无比喻，与五百紧那罗女……具受五欲，娱乐游戏。”凡此诸说，可肯定其原为佛护法供养之小神。故印度早期佛教艺术品中也很少表现。至今可见者有：阿旃陀第二窟、哈迈石刻、犍陀罗雕刻、梵衍那石刻和芨多时期的鹿野苑佛光圈上雕刻



舞蹈童女像

公园9世纪。高昌故城发现，木板彩绘。高6厘米，宽6厘米。人物丰腴，形象生动。





供养菩萨

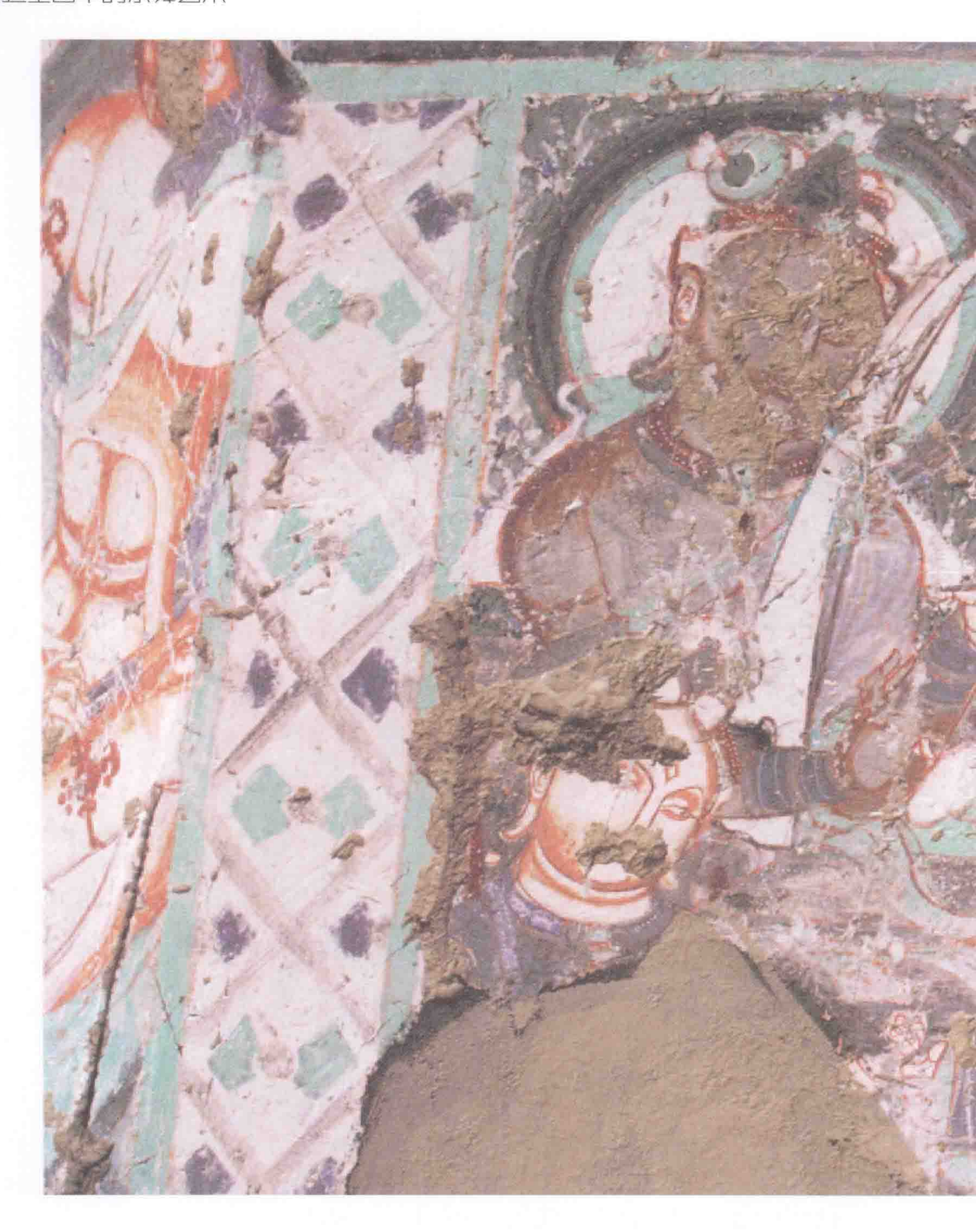
克孜尔第187窟。菩萨裸身披绿长巾，拍手做舞姿，造型优美。

的飞天，其上限约为公元2世纪，它们常为肥短的小孩或女性，多裸体，很少有头光，造型上希腊罗马风较浓。与古代西方神话传说中的小天使很相似。又如“在公元后初年秣菟罗附近康迦犁的带状雕饰上，有希腊神话中女面鸟身形的金翅鸟，和半人半马兽形的紧那罗，希腊神话与印度神话交织在一



起，显出了从交流到模仿的痕迹……”。

史载大月氏受匈奴压迫西迁至印度河流域，建国并定居于犍陀罗一带。当时大月氏国的权力范围实则是从前希腊诸王之领地，故犍陀罗艺术深受希腊文化影响。在公元1世纪左右新创之大乘佛教，便大胆地以希腊神像为范制作佛像，肌体发达，威武





佛说法图局部　克孜尔第80窟。

健壮，五官服饰为希腊罗马式，石刻中的飞天也就近似希腊神话中的小天使，肥短的裸体上长着翅膀。就连龟兹的克孜尔尕哈11号窟中的飞天也常有这种烙印，女面鸟身金翅鸟就更为普遍地落脚于龟兹各窟中轴部的《天象图》中，成为崇拜的天神之一。所以说，龟兹飞天源于印度并受希腊文化的影响。

龟兹飞天几乎遍布各地石窟，与乐舞相融合，是龟兹艺术的一大特色。

龟兹乐舞艺术的另一大特色是经常用人体艺术的形式来表现。如克孜尔第83窟，有一幅仙道王与王后故事画。故事大意是仙道王善弹箜篌，王后月光擅长舞蹈。有一次王后跳舞时，仙道王看到了王后将要命终的预兆。国王坐在有靠背的高座上，其身后有一箜篌。国王前面是手执飘带正在轻歌曼舞的王后，王后赤身裸体，身材苗条，手腕和脚腕处带有镯铃，左腿后翘，身躯前倾，突出了双乳，双手舞动彩巾翩翩起舞。姿态十分优美，楚楚动人。这幅画可以说是完美的裸体艺术和舞蹈艺术混为一体的美术精品。

又如克孜尔第8窟中的“舞师女作比丘尼”，讲的是某舞师的女儿聪明美丽，颇善歌舞而又轻浮傲慢，后被佛度化出家为尼。画面表现舞师女在佛面前歌舞，全身赤裸，仅有披帛饰身，显示出婀娜的身姿。她左手扬起，右手弯肘呈下推状，双脚交叉，出胯扭腰，非常诱人。这幅画被誉为“舞神”。与第101窟的裸女相对照，令人难以置信的是，两幅画面构图、裸女的形态与舞姿几乎无异，不同的是前者头部微侧目视右方，后者头部微向左侧目视左方，一左一右相对而视。若出自一个画面，如同动作协调、舞姿优美的双人舞。



魔女诱惑

克孜尔第76窟。内容出自于《佛本行集经》，是佛修行中不被魔女诱惑的故事。壁画线条流畅，具有印度绘画艺术特点。



听法菩萨

克孜尔第27窟。8身头戴重冠、身披瓔珞的听法菩萨，着色浓重，人物表现各异。技法独特。



第118窟被称为“娱乐太子图”的画中绘有20个人物，未出家的太子居小，左侧有9个宫女，着紧身胸衣，袒臂、吹箫、击掌、逗鸟，姿态妖媚，气氛热烈。靠近太子的是一全裸宫女，用手托乳房，上身前倾逼近太子，有明显的引诱之意，而太子头转向左侧，不屑一顾，漠然置之。这两个主要人物的神情和动态把画面的主题推向了高潮。一冷一热，截然不同，反衬出太子不受诱惑，坚定出走的信念。

龟兹石窟中以佛教为题材出现的全裸女性为最多，反映龟兹地区世俗文化的裸体也为数不少。半裸的人体艺术也比较多，表现形式也较丰富。其中乐舞形象颇具特色，如克孜尔第38窟中的十四组伎乐，男女成对搭配，全是半裸。克孜尔77窟中的舞伎，赤裸上身，右脚勾起，双手一高一低持彩绸而舞，造型十分逼真。最令人赏心悦目的是飞天。她们凌空飞舞，姿态各异，飘带飞动，体态轻灵，形象逼真，十分优美。克孜尔第47窟中半裸的飞天，左右手相互上摆与飘带构成了一幅正在起舞的姿态。同窟中还有托钵、合掌、奏乐的各种飞天，均是半裸形象等等。

历史文献对新疆古代乐舞的记载是很少的，但是，在新疆石窟壁画中却有许多形象的描绘，为我们留下了许多乐舞的丰富资料。这对了解古代新疆艺术有非常直观而重要的意义。



新疆艺术研究
壁画艺术卷
XINJIANGYISHUYANJIU
（第一辑）



ISBN 978-7-5469-462
9 787546 946238 >

定价：[illegible].00 元